

UNIVERSIDADE FEDERAL DOS VALES DO JEQUITINHONHA E MUCURI

Mestrado Profissional Interdisciplinar em Ciências Humanas

Valdinei Pedro Sales Vieira

**NARRATIVAS ORAIS DO ALTO JEQUITINHONHA: uma proposta de análise
tópica em contos populares do Serro – MG**

Diamantina - MG

Agosto, 2018

Valdinei Pedro Sales Vieira

**NARRATIVAS ORAIS DO ALTO JEQUITINHONHA: uma proposta de análise
tópica em contos populares do Serro – MG**

Dissertação apresentada ao programa do Mestrado Profissional Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Rogério Cintra

**Diamantina - MG
Agosto, 2018**

Elaborado com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

V658n

Vieira, Valdinei Pedro Sales

Narrativas orais do Alto Jequitinhonha: uma proposta de análise
tópica em contos populares do Serro – MG / Valdinei Pedro Sales
Vieira, 2018.

115 p. : il.

Orientador: Marcos Rogério Cintra

Dissertação (Mestrado Profissional – Programa de Pós-Graduação
em Ciências Humanas) - Universidade Federal dos Vales do
Jequitinhonha e Mucuri, Diamantina, 2018.

1. Perspectiva textual-interativa. Narrativa oral. Contos de
encantamento. I. Cintra, Marcos Rogério. II. Título. III. Universidade
Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri.

CDD 306

Valdinei Pedro Sales Vieira

**NARRATIVAS ORAIS DO ALTO JEQUITINHONHA: uma proposta de análise
tópica em contos populares do Serro – MG**

Dissertação apresentada ao programa do Mestrado
Profissional Interdisciplinar em Ciências Humanas da
Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e
Mucuri, como requisito parcial para obtenção do título
de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Rogério Cintra

Data de aprovação: ____/____/____

Prof. Dr. Ricardo da Silva Sobreira
Faculdade Interdisciplinar em Humanidades – UFVJM

Prof^a. Dr^a. Kátia Honório do Nascimento
Faculdade Interdisciplinar em Humanidades – UFVJM

Prof. Dr. Marcos Rogério Cintra
Faculdade Interdisciplinar em Humanidades – UFVJM

Diamantina - MG
Agosto, 2018

*Pelo cuidado e carinho que tem conosco, seus sobrinhos,
dedico este trabalho a Tio Antônio.*

AGRADECIMENTOS

A Deus pela presença e vigília constante;

À minha mãe, Vildete Sales Cardoso Vieira, e ao meu pai, Rubem Vieira, que sempre me apoiaram nos estudos, seja financeiramente, quando precisei, ou com as orações, com amor ou carinho sempre indispensáveis;

A Tio Antônio, que me dedicou todo o tempo e esforço necessários às coletas dos contos. Reviver todas as narrativas, um dia distanciadas pelos rumos que tomam nossas vidas, foi algo que me deixou muito emocionado. Eu, agora crescido, penso enxergar melhor toda a sabedoria e beleza presentes em sua voz;

Aos meus irmãos e irmã, que me servem de exemplo de dedicação, a quem tenho imenso amor e admiração;

À minha melhor amiga, Taynara Ribeiro Pessoa. Tenho você como referência para os estudos, e este trabalho é resultado dos seus incentivos. Sou eternamente grato pelos conselhos, confiança e carinho;

Aos meus melhores amigos, Rafael Gomes, Flávio Simões e Renan Fonseca, pelos momentos de alegria que passamos juntos e pelo grande aprendizado advindo deste vínculo tão forte. Sou muito grato a vocês!

Aos professores Ricardo Sobreira e Kátia Honório pela leitura atenta e pelas sugestões de refinamento, durante o Exame de Qualificação, e por terem aceitado gentilmente o convite para compor a banca de defesa;

Ao Prof. Dr. Marcos Cintra, que desde o início acreditou no projeto e lapidou, com cuidado e refinamento, as asperezas desta dissertação. Muito obrigado pela compreensão, confiança e dedicação. Tenho imensa admiração pelo seu trabalho.

[...]
*Os homens se perturbam
De lendas e de línguas
Trancafiadas no peito, junto
Junto ao coração, e se distraem...*

*O silêncio com seus meios
Manuseia o pó das coisas
E vai retirando, uma a uma
As palavras das pedras.*

(NELSON, 2016, p. 165-166).

RESUMO

Nesta dissertação encontra-se o resultado de uma pesquisa que foi realizada sobre um *corpus* de contos populares do Serro – MG. Esses contos foram coletados e transcritos sob a ótica da Perspectiva Textual-interativa (PTI) e da categoria de análise do Tópico Discursivo (TD). O objetivo foi estabelecer uma estruturação que permita identificar a segmentação do gênero conto de encantamento e também analisar a existência de elementos recorrentes capazes de identificar o conto de encantamento como atividade interlocutiva e interacionista. Para além de reunir um estudo sobre pesquisas e publicações brasileiras desde o séc. XIX, este trabalho aborda a missão de pesquisadores que seguiram pelos caminhos do Vale do Jequitinhonha na tentativa de coletar narrativas orais desta região. Por isso, inferimos que os resultados, modulados de acordo com a performance do contador, serão importantes para o reconhecimento de uma identidade da vida cultural, social e histórica do Vale. O diferencial deste trabalho é que o conto popular, sempre estudado pela riqueza simbólica ou pela notável função literária, é agora assentado sob o foco da PTI e da análise tópica. A princípio concluímos que a tentativa de registrar a riqueza da voz de povos interioranos não se limita somente ao interesse da Sociolinguística. Pelo contrário, o conto popular, tão resiliente diante de uma sociedade marcadamente grafocêntrica e com forte inclinação a estudos sobre a linguagem de prestígio, mais do que romper com posturas de observações estigmatizadas sobre a língua falada oferece rica fonte para estudos interdisciplinares.

Palavras-chave: Perspectiva Textual-Interativa. Narrativa oral. Contos de encantamento. Vale do Jequitinhonha.

ABSTRACT

In this dissertation we found the result of a research that carried out on a *corpus* folk tales recorded in the town of Serro, State of Minas Gerais, Brazil. These stories were collected and transcribed from the perspective of the Textual-Interactive Perspective and the category of analysis of the discursive topic. The objective was to establish enables the identification of the segmentation of the genre tale of enchantment and also the analisis of the existence of recurrent elements capable of identifying the story of enchantment as interlocutive and interactionist activity. In addition to giving a historical perspective on Brazilian research and publications since the 19th century, this thesis approaches the mission of researchers who followed the paths of the Jequitinhonha Valley in an attempt to collect oral narratives from this region. Therefore, we infer that the results, modulated according to the accountant's performance, will be important for the recognition of an identity of the cultural, social and historical life of the Valley. The differential of this work is that the popular tale, always studied by symbolic richness or by the remarkable literary function, is now seated under the focus of the Textual-interactive Perspective and the topical analysis. At first, we conclude that the attempt to record the richness of the voice of the country peoples is not limited to the interest of Sociolinguistics. On the contrary, the popular tale, so resilient in the face of a strongly grafocentric society and with a strong inclination to studies of the prestige language, rather than breaking with stances of stigmatized remarks about the spoken language offers a rich source for interdisciplinary studies.

Keywords: Textual-interactive Perspective. Oral narrative. Tales of enchantment. Jequitinhonha Valley.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

| | |
|---|------------|
| Figura 01 – Mapa Geopolítico de Minas Gerais ----- | 16 |
| Figura 02 – Seu Antônio ----- | 18 |
| Figura 03 – Relação entre estória, narrador e audiência ----- | 60 |
| Figura 04 – Organização Hierárquica em camadas ----- | 70 |
| Figura 05 – Seu Antônio cuidando dos animais do terreiro ----- | 113 |
| Figura 06 – Seu Antônio ouvindo as suas próprias histórias após as gravações ---- | 114 |
| Figura 07 – Seu Antônio tecendo réstias de alho ----- | 115 |

LISTA DE TABELAS

| | |
|--|-----------|
| Tabela 01 – Sinais de transcrição ----- | 18 |
| Tabela 02 – Cabeçalho ----- | 19 |
| Tabela 03 – Identificação dos contos por ordem de transcrição ----- | 20 |
| Tabela 04 – Domínio discursivo ficcional ----- | 43 |
| Tabela 05 – Gêneros pertencentes às narrativas orais populares ----- | 52 |

SUMÁRIO

| | |
|--|------------|
| INTRODUÇÃO | 11 |
| Apresentação do tema e de sua relevância | 11 |
| Delimitação do <i>corpus</i> da pesquisa | 16 |
| Organização geral do trabalho | 20 |
| CAPÍTULO I: AS NARRATIVAS ORAIS COMO PRÁTICAS SOCIAIS E SUA DIVERSIDADE NO UNIVERSO FICCIONAL BRASILEIRO | 22 |
| 1.1 As narrativas orais no Brasil | 23 |
| 1.2 A arte de (re)contar histórias no Vale do Jequitinhonha | 34 |
| 1.3 O contador e a arte de recriar memórias | 36 |
| CAPÍTULO II: A NARRATIVA COMO UM DOMÍNIO DISCURSIVO | 41 |
| 2.1 O domínio discursivo ficcional e seus gêneros | 41 |
| 2.2 Mito | 44 |
| 2.3 Lenda | 46 |
| 2.4 Causo | 47 |
| 2.5 Conto | 49 |
| CAPÍTULO III: PROPOSTAS DE ANÁLISE LINGUÍSTICA PARA AS NARRATIVAS ORAIS: A PERSPECTIVA TEXTUAL-INTERATIVA E O TÓPICO DISCURSIVO | 57 |
| 3.1 Abordagens e modelos para a análise linguística de narrativas orais | 57 |
| 3.2 A Perspectiva Textual-interativa (PTI) e o Tópico Discursivo (TD) | 62 |
| 3.2.1 A segmentação tópica | 63 |
| 3.2.2 A organização linear | 68 |
| 3.2.3 A organização hierárquica | 70 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 83 |
| REFERÊNCIAS | 86 |
| APÊNDICE A | 88 |
| APÊNDICE B | 112 |
| APÊNDICE C | 113 |

INTRODUÇÃO



pesquisador é um andarilho que sai das cidades, vai pelas estradas, segue pelos caminhos. Anda-se até encontrar, distante, o não narrado: lugar sem folha de papel, sem lápis ou tinta, sem discos, sem cartões, sem telefones... em que as pessoas ainda guardam as informações, causos e contos na própria memória. Traz a câmera, tira-se uma foto, grava-se um vídeo, convida a família para ver. Coloca uma roupa melhor, entram também no registro. A beleza de se permanecer vivo ganha novo contraste pela interferência do pesquisador — aquele que quer guardar estas coisas e causos. E que o contador, muitas vezes, nem sabe o porquê ou para quê, mas faz a sua contribuição: conta-se, reconta-se e deixa-se perpetuar (Reflexão pessoal).

Apresentação do tema e de sua relevância

Sob o título de *Introdução à história da literatura brasileira* (1882)¹, Sílvio Romero lança o primeiro registro impresso da literatura oral no Brasil. Logo em seguida, na obra *História da literatura brasileira*, este mesmo autor apresenta o capítulo *Tradições populares. Cantos e Contos anonymos. Alterações da língua portuguesa no Brasil*, dedicado exclusivamente à literatura oral. Desde então, as pesquisas e publicações nessa área abrangem um campo bastante amplo e diversificado, de interesse a variadas áreas de investigação (LIMA, 2003). Por outro lado, eleger a oralidade de um povo como tema a ser abordado cientificamente envolve uma questão complexa que vem desde a gênese dos estudos das ciências sociais: a delimitação de um objeto e o distanciamento do seu observador. O ser humano, ao analisar a si mesmo por meio de suas produções orais, torna-se um todo integrante na dialética objeto-observador.

Se, nos dias atuais, algumas vertentes da Linguística — como os diferentes enfoques teóricos dos estudos do texto e do discurso e as abordagens baseadas na língua em uso — permitem uma compreensão da língua como objeto vivo que não se separa do seu enunciador, nem do contexto em que é produzida; vale ressaltar que nem sempre essa perspectiva compunha uma percepção corrente sobre a linguagem humana (PETTER, 2002). Da mesma maneira, o estudo do folclore, por exemplo, mesmo após anos de registro, carrega consigo o peso das ideologias científicas, sendo apontado como um objeto que carece de objetividade e que pouco se aproxima de um conceito de verdade, conceito aqui entendido como oposto à ficção ou credence de um povo. Nota-se que o próprio termo folclore pode ser considerado uma credence. Em estudo realizado em 2003, Lima constatou que,

¹ De acordo com a obra *Na captura da voz: as edições da narrativa oral no Brasil*, publicada por Almeida (2004, p, 11).

para grande parte do mundo intelectual brasileiro, entre eles, cientistas sociais, historiadores e críticos literários, narrativas como estas, apresentando o formato de lendas, costumeiramente identificadas como literatura oral, são vistas como expressão de credices e superstições de populações camponesas iletradas, excluídas dos processos modernizadores por que passa a sociedade brasileira (LIMA, 2003, p. 13).

Pela afirmação de Lima (2003), entende-se que, quando se fala em conto popular, lenda, causo, mito entre outros, comete-se, quase que automaticamente, o equívoco de associar esses gêneros discursivos com grupos rurais e pessoas sem instrução. Sendo válido acrescentar que neste trabalho adotamos o seguinte conceito de gênero discursivo: “gêneros são formas verbais de ação social relativamente estáveis realizadas em textos situados em comunidades de práticas sociais e em domínios discursivos específicos” (MARCUSCHI, 2010, p. 26).

Ferreira (2010), por exemplo, ao tratar do seu campo de pesquisa, em Tocantins, oferece o seguinte relato pessoal: “durante vários meses percorri lugares fantásticos e simples à procura de pessoas interessadas em contar histórias. Encontrei várias. A rusticidade do lugar mostra-se cenário ideal das narrações” (FERREIRA, 2010, p. 2). Por outro lado, ao afirmar que o espaço rural é ideal para a coleta de narrativas orais, incorre-se na formação de um preconceito: à cidade pertence a escrita, o erudito, e, no campo, se encontra a oralidade, o popular.

Ainda que Ferreira (2010) aborde narrativas com características exclusivamente interioranas — com traços compatíveis à tradição popular ou mesmo como produtos culturais restritos às classes iletradas —, tais fatores não deveriam ser enfatizados em detrimento da fabulação. É possível, inclusive, que a associação constante das narrativas orais com o espaço rural interfira diretamente na baixa escolha desse tipo de objeto para as produções acadêmicas, podendo ser uma das causas para a escassez de obras voltadas ao estudo das narrativas orais. Lima ressalta que:

estas narrativas e as imagens que elas desenham situam-se no terreno das coisas consideradas inverossímeis, fantasiosas e, por isso, pouco interesse têm despertado nas ciências sociais, que preferem garantir a cientificidade de suas reflexões investigando fenômenos concebidos como mais objetivos e reais (LIMA, 2003, p. 19).

Por isso, em sua obra, Lima (2003) deixa claro que não está trabalhando com textos em busca de contextos que os explique. Seu objetivo não é analisar o que há de real e o que há de ilusório nas narrativas orais, e lembra que neste objeto também não se encontram tais respostas, visto que as narrativas não se ocupam com esta função. Segundo a autora, as narrativas orais estão situadas em um espaço de criação simbólica, revelando e modelando experiências coletiva como a elaboração de moralidades e conhecimentos, em que se cruzam traços antropológicos e historiográficos.

Para além dessas estigmatizações, Lima (2003) aponta que as tentativas de abordagem da história oral, por historiadores, quando ocorrem, tendem a assegurar-se de documentos escritos. Deste modo, fixa-se um “pressuposto de que as fontes documentais são

superiores às orais” (LIMA, 2003, p. 15). Contudo, longe de ser um fenômeno que se instaura somente no meio acadêmico, Batista (2007), por meio de um trabalho realizado em uma escola de Taubaté – SP, sugere que, na sociedade atual a oralidade não ocupa um lugar de prestígio se comparada à leitura ou à escrita. Para esta autora, há uma hierarquia da grafia sobre as outras modalidades da comunicação. Batista (2007) defende que a oralidade é mais trabalhada nos anos iniciais da vida escolar de uma criança, e quando o aluno começa a dominar as habilidades de escrita e de leitura, a oralidade perde espaço. A pesquisadora relata, inclusive, que há uma escassez de material bibliográfico que trate da oralidade como uma habilidade a ser trabalhada no ambiente pedagógico. Ao longo da sua pesquisa, ela observou que, devido à falta de obras, tornou-se necessário “caracterizar o gênero causo, distinguindo-o dos demais gêneros trabalhados: mito, lenda e conto por meio da análise contrastiva e de entrevistas com os contadores, valorizando a cultura popular” (BATISTA, 2007, p. 18).

Seguindo nessa esteira, Pereira (1996) considera que “a recente democratização do acesso à escola não significou a democratização da escola” (PEREIRA, 1996, p. 35). Ao prestigiar a norma-padrão do português brasileiro, sobretudo por meio da escrita, torna-se evidente o rompimento e descaso com os “dialetos” populares. Essa pesquisadora acredita em uma hipótese formulada por Soares (1988)², em que esta defende que há uma censura e negação da linguagem das camadas populares. De modo mais amplo, esses autores corroboram a ideia de que o grafocentrismo detém uma relevância bastante acentuada, não só no meio acadêmico, mas nas mais diversificadas áreas das ciências e das relações sociais.

De acordo com Lima (2003), embora se tenha uma noção equivocada de que os contos orais são úteis apenas para o entretenimento de um grupo, portanto, sem qualquer valor científico, as narrativas orais podem ser fontes seguras para estudos sociais, antropológicos e históricos. Neste caso, ela aponta que a noção de história oral está muito mais próxima da expressão oral do que da documentação escrita, sendo esta uma fonte a que muitos historiadores recorrem. A autora coloca em evidência a oralidade e todos os seres fantásticos que nela habitam: lobisomem, assombrações e milagres (santos) e considera que a discussão não é dizer o que é real ou irreal; o que é ficção (imaginário) ou história (verdade); o que é superior ou inferior; o que é subjetivo ou objetivo. Para ela, o imaginário coletivo é a síntese desses planos entendidos como opostos, fenômeno que ele chama de discurso do encantamento. A ideia de Lima (2003) é a de que as narrativas orais condensam “exemplarmente a simultaneidade do histórico e do mítico, do sociológico e do alegórico, instâncias de que a tradição oral se serve para relatar acontecimentos da história local e formular moralidades” (LIMA, 2003, p. 16). Esse discurso do encantamento torna-se responsável pela intimidade entre o narrador e o ouvinte, transmitindo desde os valores culturais, até o pensamento agregativo, aditivo.

² SOARES, Magda (*Linguagem e escola: uma perspectiva social*. São Paulo: Ática, 1988) *apud* Pereira (1996, p. 35).

Há um pressuposto, em Lima, (2003), de que as narrativas orais se instalam e permanecem, pelas vias da coletividade, em movimentos que envolvem interpretações alegóricas e metafóricas. Desta forma, o Ciclo do Ouro em Goiás é marcado por narrativas de promessas e santos, assombrações e lobisomens. Se Lima (2003) consegue alcançar esse intento em explicar conhecimentos e moralidades, presentes em um período histórico, por meio da transmissão oral de um grupo, podemos afirmar que a oralidade de outros grupos também guarda em si uma história, uma identidade particular, que caracteriza determinado grupo e que, por isso, também permite o diferenciar de outros. Nesse sentido, o indivíduo só se reconhece como pertencente ao grupo, na medida que consegue interpretar as narrativas que dele nasce. Assim, os contos, mais do que identificar o sujeito igual, servem para indicar o “estrangeiro”, sendo, portanto, a capacidade interpretativa responsável pela integridade do que é coletivo.

Nas pesquisas lidas há um entendimento comum de que as narrativas promovem essa aproximação e resistência de um determinado grupo (cf. COELHO, 2003; LIMA, 2003; PEREIRA, 1996) mas a questão que imediatamente surge é a seguinte: se as narrativas orais nascem e se fixam *da* e *na* coletividade de um grupo, a perda das narrativas orais significam a fragmentação desse grupo, o individualismo? A ausência do coletivo é que faz com que as narrativas orais se dissipem? Ou ocorre o contrário, a ausência das narrativas orais implica na dissolução do coletivo? Parece-nos que a primeira hipótese se faz mais coerente porque não podemos pensar a existência das narrativas sem um grupo, é necessário, no mínimo, um ouvinte para que se faça um contador. Se não há ouvinte, não há narrador. Aliás, um narrador se legitima pela existência do ouvinte que o escuta e o consagra como tal. A própria palavra “conto” carrega essa ideia primeira, aquilo que se conta a alguém, o que implica na existência de um “outro”, o ouvinte. Será, então, que a não existência do outro implica, necessariamente, na não existência do conto oral? Ou estamos diante de uma fase de adaptações e transformações em que a existência do conto ganha novas roupagens?

Como veremos, no decorrer deste trabalho, as pesquisas realizadas por Pereira (1996) e Lima (2003) abordam reflexões como esta, lançando luz sobre este assunto e nos trazendo algumas respostas. Vale citar que, no entender de Lima (2003), o homem, enquanto ser social, se constitui da poética e do símbolo que a ele se vincula. Para ele, o discurso analisado (o conto oral) é uma das constituições do homem, e é um discurso poético. A autora nota que a finalidade primeira das narrativas orais é atender aos seus interpretantes-narradores, e depois àqueles que desejarem ser delas, intérpretes. Portanto, é como intérpretes que nos colocamos diante deste trabalho, contribuindo com algum conhecimento, buscando algumas respostas e acrescentando outras perguntas.

Tendo em vista essas considerações iniciais, a presente pesquisa se torna relevante justamente por não limitarmos o conto popular como objeto específico de uma única área do

conhecimento. Ao coletar os contos de situações reais de produção e observar as relações históricas, culturais e sociais em que eles se realizam, outras áreas do conhecimento, como a antropologia e a sociologia, tornaram-se essenciais para a compreensão e estudo do nosso objeto. Esta percepção amplia o olhar sobre o conto popular e imprime à pesquisa um processo de conhecimento de cunho interdisciplinar.

Acompanhando os trabalhos com narrativas orais no contexto brasileiro, esta pesquisa adentra pelos caminhos do Vale do Jequitinhonha, assumindo importância para o registro e estudo da fala do Serro – MG. Local acerca do qual há escassez de amostras de fala e de obras sobre o conto popular. Existem ainda poucos registros impressos e investigações, sobretudo de natureza linguística, sobre as narrativas orais provenientes do Alto Jequitinhonha.

O trabalho pioneiro de Pereira (1996) traz transcrições de coletas que se estenderam por diversas cidades do Vale, incluindo o Serro — localidade acerca da qual se apresenta um conto popular e o relato de alguns contadores. Diferentemente da investigação de Pereira (1996), por outro lado, nossa pesquisa tem o Serro como foco específico e um único contador: o Senhor José Antônio Vieira, 76 anos (Cf. figura 02), provavelmente o último contador vivo de Pedro Lessa³, distrito do município de Serro (Cf. figura 01).

Contrário às abordagens voltadas exclusivamente aos estudos da Literatura ou da produção de livros literários, direcionamos essa pesquisa à área da Linguística, por meio da Perspectiva Textual-interativa (PTI), de que trataremos mais detalhadamente nos capítulos seguintes. Optamos, assim, por recorrer ao nosso acervo pessoal e familiar de contos populares advindos do uso real de fala. Uma vez coletados os contos, procedemos, então, ao processo de seleção mais específica dos contos de encantamento, as transcrições, e, por fim, o processo de análise.

³ Neste trabalho consideraremos o distrito de Pedro Lessa, onde foi realizada a coleta durante anos, como pertencente ao Alto Jequitinhonha, sendo importante destacar que o lugarejo se localiza em uma posição limítrofe à mesorregião de Diamantina, situado ao extremo Oeste do município de Serro, e que, portanto, não estamos acompanhando, rigorosamente, o mapa geopolítico.

Figura 1 – Mapa Geopolítico de Minas Gerais, em que se localiza o Alto Jequitinhonha, com destaque para o município de Serro e o distrito de Pedro Lessa

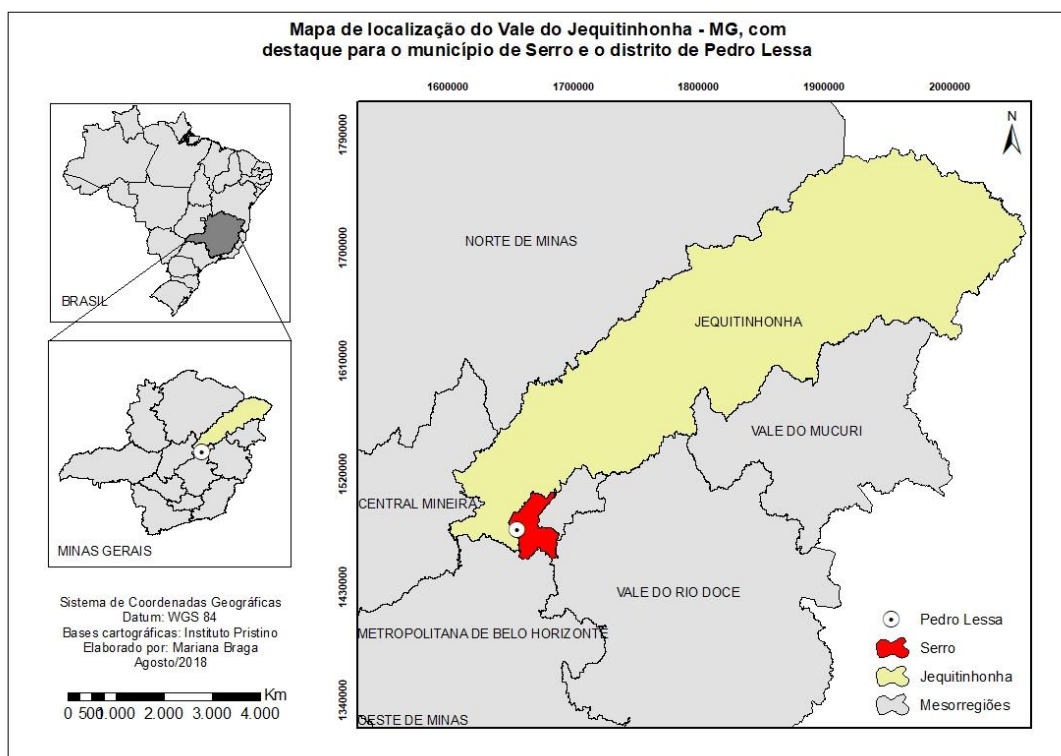


Figura 01 — Fonte: Instituto Pristino. Elaborado por Braga (2018).

De modo geral, tomamos sobretudo Cascudo (2006) como principal referência, ao considerarmos o conto popular como um gênero pertencente à narrativa oral, popular e memorialística; de autoria coletiva e de narrador anônimo; narrativa fictícia e com elementos do sobrenatural; impessoal (em relação aos personagens) e imprecisa (quanto ao local de ação) (cf. CASCUDO, 2006). Discussão mais pormenorizada será feita no decorrer desta dissertação.

Delimitação do *corpus* da pesquisa

O *corpus* desta pesquisa constituiu-se de sessenta e seis contos dos mais variados tipos. Trata-se de um conjunto de dados pessoal do pesquisador, que coletou durante muitos anos de sua vida esse total de narrativas, visto que o contador é um membro da família do autor deste trabalho. A amostra empírica, por sua vez, foi reduzida a doze contos orais de encantamento, visto que as narrativas do *corpus* apresentavam outros gêneros, como anedotas, adivinhas, fábulas e causos. Acrescenta-se que dentre esses doze, somente cinco foram analisados de modo mais aprofundado. Para fazer esse recorte, de doze para cinco, seguimos a premissa de Cascudo (2006). Segundo este pesquisador, os contos de encantamento são caracterizados, principalmente, pela presença do elemento mágico, do sobrenatural, do encantamento, dos dons, dos amuletos, das varinhas de condão e das virtudes acima da medida

humana e natural. Ao longo da análise, observamos quais contos conseguiam elencar um maior número desses elementos — chegando ao número de cinco contos —, e também identificamos e nomeamos outros elementos que não foram contemplados por Cascudo (2006).

Especificamente, seguindo a definição de Cascudo (2006), selecionamos doze contos de encantamento dentre as narrativas do Senhor José Antônio Vieira⁴ (doravante Seu Antônio). Segundo Cascudo (2006), os contos de encantamento pertencem a uma subclassificação dos contos e são caracterizados por elementos específicos. O encantamento interfere na narrativa em favor do herói que, geralmente, é caracterizado pelo mais moço ou pelo terceiro dos filhos. O herói dos contos de encantamento, como aponta Cascudo (2006, p. 287), é o “indicado para a mais lógica de todas as derrotas”, por possuir características como “o doente”, “o mais fraco”, “o mais novo”, disto decorre a necessidade do encantamento para que possa vencer o bruxo, o velho ou a velha, ou o feiticeiro que são personificados como vilões.

A primeira parte da seleção dos contos de encantamento foi realizada por meio de escutas das gravações do *corpus*. O intuito era observar a presença dos elementos “encantados” dentro das narrativas. Ao final dessa primeira etapa, foram selecionados doze contos em que esses elementos eram notáveis e relevantes para a própria sequência das ações.

A segunda parte destinou-se à transcrição dos áudios. Percebemos, então, que se fazia necessário manter, dentro das limitações, as características do dialeto do contador. A tentativa foi de preservar não só as propriedades da sua fala em uso real, mas também resguardar o próprio processo de estruturação e produção dos contos populares. Ao conservar determinadas marcas da fala, compreendemos que os contos, por meio da voz de Seu Antônio, estão estritamente vinculados a determinado grupo social, com particularidades linguísticas, culturais, históricas e sociais que são únicas, que denotam traços identitários, ainda que bastante delimitados, dos moradores do Alto do Jequitinhonha. Portanto, se rompêssemos com as marcas da prosódia em virtude de uma adequação à linguagem de prestígio, estaríamos distanciando os contos do seu próprio contexto de uso e produção, que originalmente ocorre pela fala do contador com todos os valores simbólicos que dela são provenientes.

Neste trabalho optamos por selecionar, entre as sessenta e seis narrativas que tínhamos, aquelas que compreendessem as propriedades do conto de encantamento. Ao fim das audições, percebemos que os contos do Seu Antônio possuíam uma ampla variação de enredo, que se estendia entre *contos do demônio logrado*, *contos de assombração*, *contos de animais*; e *contos de encantamento*, conforme a classificação formulada por Cascudo (2006). Entretanto, na busca pelo elemento mágico, como característica fundamental dos contos de encantamento,

⁴ Neste trabalho, por uma questão de maior proximidade familiar e afetiva entre o pesquisador e o contador, optaremos por utilizar a palavra *Seu* em vez da correspondente *Senhor*, ficando *Seu Antônio*, como lhe tratavam quando em modo mais cordial. Para fotografias do contador, ver Figura 02 e APÊNDICE C.

ficamos com um total de doze narrativas. A partir disso, iniciamos o processo de transcrição para que pudéssemos fazer uma análise mais detalhada da estrutura da narrativa pela PTI com foco no TD. Deste modo, também foi possível identificar que as recorrências estruturais do gênero talvez contribuíssem com novas particularidades dos contos de encantamento.

Figura 02 – Seu Antônio



Figura 02 — Fonte: arquivo pessoal do pesquisador.

As transcrições seguiram os sinais apresentados na tabela abaixo, com base no modelo adotado no trabalho de Cintra (2011) que, por sua vez, se baseia no “Manual do Sistema de Transcrição de Dados” de Tenani e Gonçalves (2003). Para cada conto, há também um cabeçalho específico, que está exemplificado após a tabela de sinais de transcrição.

Tabela 1 — Sinais de transcrição

| Ocorrências | Sinais | Observações /Exemplos |
|------------------------------------|--|---|
| Sobre a grafia das palavras | | |
| Redução | Letra(s) entre parênteses | quando foi (a)panha(r) a co(u)ve veio o Rei dos Peixe passo(u) a mão nela casco(u) fora |
| Marcadores discursivos | Ocorrência seguida do ponto de interrogação (?), quando for o caso | ele grito(u) pro Rei dos Gavião o gavião veio depressa – o quê que cê que(r) Joãozinho? – |
| Nomes próprios | Iniciais maiúsculas | o Rei do/ dos Boi veio... passo(u) a mão nela foi embora... aí fico(u) a/ a Maria do Meio |
| Fáticos/Interjeições | Ocorrência seguida do ponto de exclamação (!) | falo(u) – êh minha irmã Maria do Meio! – ah num tenho irmão não! |
| Numerais | Por extenso | a dona casada ela tinha três fi(lh)a... aí... quando passo(u) uns tempo ela ganho(u):: ganho(u) um menino ganho(u) um menino... |

| | | |
|--|---------------------------------|---|
| Truncamento (palavras incompletas) | Ocorrência seguida da barra (/) | chego(u) e entrô lá pra dentro de casa aí ele tav / escondeu ele lá na /... atrás da porta lá... |
| Sobre alguns elementos prosódicos | | |
| Pausa | Reticências para qualquer tipo | aí o boi rubento(u) a caixa o véio já tava de cama... aí... rubento(u) a outra caxinha... aí dento da caxinha tin/ tinha a pomba juriti... |
| Ênfase | Utilização de caixa alta | – ah meu marido quando chega ele chega baten(d)o a a::sa chega rasgan(d)o tudo na unha meu braço como que tá todo raNHADO... |
| Alongamento (de vogais/consoantes) | Dois pontos | – mando(u) ele entra(r) lá pra dentro de ca::as coou café:: deu ele quitan::da fez janta pra e::le |
| Interrogação | Ponto de interrogação | aí ele pergunto(u) – ôh hom/ cê que(r) vende(r) essa bota com esse chapéu? |
| Discurso direto | Travessão | quando o dia tava clarean(d)o falo(u) – bota e chapéu me põe lá no terre(i)ro – ... |
| Descrição (o contador situa o ouvinte sobre um evento) | Duplo hífen | aí quando o dia tava clarean(d)o... – a véia num via ele não a véia só levava os trem e de(i)xava lá -- |
| Sobre os comentários do transcritor | | |
| Hipótese do que se ouviu | Termo(s) entre parênteses | daonde eu não tenho irmão não! – ah ocê num lembra (do que/) eu tava moço cê foi pra horta (a)panha(r) co(u)ve e num vorto(u)... |
| Trecho ininteligível | Indicação entre parênteses | com um pote d’água na cabeça (trecho ininteligível) – êh minha irmã... Maria Caçula! |
| Comentário descritivo do transcritor | Entre parênteses duplos | Fazen(d)o averão... assim ((gesticulando o braço direito em círculos)) fazendo averão e sento(u) lá e entro(u) lá para dentro de casa... |

Tabela 01 — Fontes: TENANI; GONÇALVES, 2003; CINTRA, 2011. Adaptado.

Tabela 2 — Cabeçalho

| CE-01 | | |
|--------------------|---------------------------------|-----------------------|
| Narrativa oral | <i>Corpus</i> coletado em campo | Arquivo de som |
| | | CE-01. |
| Contador | José Antônio Vieira | |
| Duração aproximada | --:--:-- | |
| Conto | (Título do conto) | |
| Fonte | Arquivo pessoal do pesquisador | |

Tabela 02 — Fontes: TENANI E GONÇALVES, 2003; CINTRA, 2011. Adaptado.

É importante citar, desde já, que os contos podem apresentar uma variação do título pois este elemento não é considerado pelo contador no momento da performance em si. Seu Antônio usa apenas um referencial de cada conto para sinalizar o ouvinte do que se vai narrar, sem que essa “indicação-título” seja necessariamente a mesma numa próxima contação, ou que

integre o corpo da narrativa. É apenas um título improvisado minutos antes do início da contação. Portanto, como afirmam alguns autores, o conto é destituído de um título fixo. Nesta pesquisa os títulos foram colocados de acordo com a referência dada pelo contador no momento da coleta. Torna-se necessário sinalizar que essa parte, em que o contador enuncia sobre o que vai narrar, nem sempre aparecem nas gravações nem nas transcrições, pois precedem o início da contação. Entretanto, esses “títulos” constam em anotações à parte, realizadas durante a coleta.

As transcrições seguem a seguinte ordem:

Tabela 3 — Identificação dos contos por ordem de transcrição

| CONTOS DE ECANTAMENTO DE JOSÉ ANTÔNIO VIEIRA | |
|---|---|
| Arquivo de som | Título do conto |
| CE-01 | <i>Maria Caçula Maria do Meio e Maria Mais Vêia</i> |
| CE-02 | <i>O gigante</i> |
| CE-03 | <i>Os dois menino gêmeo</i> |
| CE-04 | <i>Adão e Diomara na Terra de Era</i> |
| CE-05 | <i>Joãozinho e Maria</i> |
| CE-06 | <i>Joãozinho e Diomara</i> |
| CE-07 | <i>Joãozinho e Estalêro Estalão</i> |
| CE-08 | <i>O chicotinho</i> |
| CE-09 | <i>O pé de Feijão</i> |
| CE-10 | <i>Lampra vêia pro lampra nova</i> |
| CE-11 | <i>Joãozinho Borraiero</i> |

Tabela 03 — Fonte: arquivo pessoal do pesquisador.

Organização geral do trabalho

Em linhas gerais, o trabalho está estruturado em três capítulos. No primeiro, remontamos o histórico das publicações sobre narrativas orais no Brasil e, de modo mais específico, no Vale do Jequitinhonha, citando o pioneirismo das coletas feitas em meados do séc. XIX em contraste com os trabalhos de cunho científico, em meados do séc. XX, até a atualidade. Essa exposição nos remeteu a uma pluralidade de abordagens e nos ajudou a compreender as narrativas populares como um objeto analisado e estudado segundo as concepções de maior destaque em cada época. Esse capítulo também serviu de referência para compreendermos como que a oralidade é trabalhada dentro do campo da escrita e como os autores divergem ao fazer uso das transcrições com finalidades distintas, seja por uma inquietação literária e mercadológica, em que se ajusta o texto à linguagem de prestígio, seja por uma preocupação da própria linguagem como objeto científico, em que se evidencia, por exemplo, a necessidade de preservação das marcas identitárias da prosódia.

No segundo Capítulo, em consonância com abordagens contemporâneas, discorreremos sobre os domínios discursivos e os gêneros textuais e apresentamos as definições

de alguns dos principais gêneros das narrativas orais: mito, lenda, causo e conto.

No terceiro capítulo, apresentamos uma proposta de análise linguística, com base na Perspectiva Textual-Interativa (PTI) e no Tópico Discursivo (TD), almejando identificar possíveis recorrências na estrutura desses modelos que pudessem oferecer uma descrição textual e composicional dos contos de encantamento. Objetivamos propor, nesse sentido, uma análise linguística da organização tópica dos referidos contos.

Por fim, nas Considerações Finais retomamos os principais pontos da discussão empreendida no decorrer da dissertação.

CAPÍTULO I

AS NARRATIVAS ORAIS COMO PRÁTICAS SOCIAIS E SUA DIVERSIDADE NO UNIVERSO FICCIONAL BRASILEIRO



ascido em Serro e morador do distrito de Pedro Lessa, o nosso contador não aparece por um acaso no contexto desta pesquisa. Sendo meu tio, desde criança tenho ouvido as suas histórias. Os seus contos de reinados, de animais e de assombrações sempre era repertório solicitado antes de dormirmos — eu e meus seis irmãos, o que já formava um público notável e atento em volta de tio Antônio. Lembro-me que, às vezes, diante da nossa insistência, mesmo cansado do trabalho na lavoura, ele resmungava que ia contar somente uma ou duas histórias e acabava nos alegrando com sua performance. Mas sabíamos, e ele também, que numa doce artimanha a gente ia pedir pra contar “mais uma” e “mais outra”. Tio Antônio, fingindo deixa-se levar, por cuidado ou prazer, contava mais três ou quatro, até que a voz ficasse meio rouca e ele se recolhesse. Era sabido que render as histórias não iria atrasá-lo em nada. Naqueles tempos, meados da década de noventa, durante a noite, as pessoas do lugarejo dormiam cedo. Poderia dizer das tecnologias de hoje que não haviam em nossa casa, mas me limito a incluir que a eletricidade só chegaria no ano de 1998. As noites da minha infância eram clareadas pela luz de lamparina e ainda assim o mundo era grande, não porque eu o lia nos livros, mas porque o nosso tio nos fazia pensar o distante, o inimaginável (Reflexão pessoal).

O termo “narrativa oral” designa um conjunto amplo de práticas sociais que se materializam textualmente como causos, contos, anedotas, adivinhas, mitos, lendas, entre outros gêneros, marcados pela dinamicidade da transmissão oral, no decorrer de gerações, de modo que não é possível enfocar esses textos pelo postulado de uma origem ou de uma autoria única. É em vista dessas considerações que este primeiro capítulo procura caracterizar as narrativas orais, partindo, inicialmente, de uma discussão acerca das principais publicações brasileiras (ALMEIDA, 2004; CASCUDO, 2006; LIMA, 2003; WITZEL, 1995) que tratam desses tipos de narrativa, a fim de compreender as concepções formuladas pelo meio científico e literário a respeito dessas produções linguageiras. Após a explanação das pesquisas realizadas no Brasil, discorreremos, de modo mais específico, sobre os trabalhos publicados acerca da oralidade do Vale do Jequitinhonha (MARQUES; 1988; PEREIRA, 1996). Neste capítulo discutimos também questões ligadas à oralidade e sua relação com a escrita, tradição, cultura, história, memória e sociedade, na medida em que as bibliografias utilizadas, como Lima (2003) e Pereira (1996), abordam essas inter-relações.

1.1 As narrativas orais no Brasil

Na segunda metade do século XIX, em um Brasil de poucos estudiosos com formação superior, inicia-se um movimento de coletas, transcrições e publicações de narrativas orais. Desde então, formou-se um objeto de natureza múltipla, visto que a oralidade passou a ser estudada em vários cantos do país, como também se criaram abordagens bastantes plurais, com cada pesquisador se valendo de um ou mais métodos diferenciados entre si. Para exemplificar, se por um lado, as publicações de cunho científico priorizavam transcrições que pouco modificassem os dialetos regionais, outras, atendendo à estética literária, tendiam ao aproveitamento das narrativas orais adaptadas ao português padrão conservando algumas palavras de uso regional (ALMEIDA, 2004, p. 25).

Entretanto, a escolha da transcrição depende diretamente dos interesses de cada coleta, de cada pesquisador ou de cada escritor, ou seja, a transcrição passa por variações a depender da sua finalidade, do seu público final. Dessa forma, de acordo com o ambiente da pesquisa e da publicação, a questão da fidelidade à oralidade ou à performance do contador pode ser considerada como algo obsoleto ou ganhar uma posição fundamental. Nota-se que não existe um consenso sobre qual metodologia preserva com maior ou menor fidelidade a voz do contador e muitos pesquisadores duvidam dessa capacidade. Para Almeida (2004), “a transposição dos textos orais para o universo do impresso coloca sempre uma série de problemas” que incorrem em debates atuais acerca das pesquisas nessa área. Há de se pensar, discorre Almeida (2004), que hoje existem meios tecnológicos que permitem uma boa captura de imagem e som, e por isso conseguem aproximar bastante os estudos da escrita e da oralidade, diferente de outros tempos em que o pesquisador tinha o encargo de ouvir e transcrever conforme lhe fosse mais adequado, como no caso dos primeiros folcloristas. Ainda assim, acrescenta Almeida (2004), os debates a respeito das metodologias de transcrição e noções de “autenticidade” são ainda recorrentes.

Elencando o percurso dessas discussões, exposição e valorização da literatura popular nacional, Almeida publica, em 2004, o livro *Na captura da voz — as edições da narrativa oral no Brasil*. No compêndio, a autora cita os principais escritores brasileiros (definidos por ela como fabulistas⁵, folcloristas, críticos, historiadores e pesquisadores) que

⁵ A autora coloca esse termo para diferenciar os escritores com maior apelo científico em suas obras, os denominados folcloristas, daqueles escritores que se utilizavam das narrativas orais como inspiração para publicarem obras literárias de escrita mais criativa. Como os precursores Valdomiro Silveira, em *Os Caboclos* (1920); Simões Lopes Neto, em *Contos Gauchescos* (1912); e seus replicadores: Urbano Lago Vilela, em *Gauchadas do Candinho Bicharedo* (1961); Graciliano Ramos, em *Alexandre e outros heróis* (1962), dentre outros.

atuaram sobre esse tema bem como suas principais obras⁶. Por isso, na primeira parte deste capítulo, tomamos esse título como referência à compreensão dos trabalhos desenvolvidas no Brasil, desde a época pós-colonial, séc. XIX, até os anos finais do século XX. E, em segundo momento, com o intuito de compreender como ocorreram os estudos mais próximos ao nosso campo de coleta, selecionamos a obra *O artesão da memória no Vale do Jequitinhonha* (PEREIRA, 1996).

Almeida (2004) divide a história das edições dos contos populares no Brasil em três partes. A primeira parte ocorre entre 1881 e 1920, com o surgimento das primeiras máquinas impressoras no país. Nesta época, as coletas e registros eram realizadas por iniciativas particulares. A segunda parte está situada entre 1921 e 1960, em que os folcloristas, muitos numa iniciativa individual, veem surgir os primeiros antropólogos e historiadores com vínculos às instituições de ensino superior. Neste período, as coletas são realizadas com mais rigidez, obedecendo a insipiente metodologia científica. Nota-se que é cada vez mais frequente o uso de equipamentos para captura de áudio (gravador), no intuito de tornar a escrita mais fiel à oralidade, preza-se pela manutenção dos dialetos do contador. Acrescentam-se às pesquisas os dados da vida do contador, como a escolaridade e o lugar onde nasceu ou viveu; situa-se o contador em um espaço e tempo, em um dado momento histórico. Em terceiro momento, entre 1961 e 2000, com o surgimento da Teoria da Enunciação⁷, a oralidade é vista como parte do ato performático. Valoriza-se não só o contador e sua fala, mas a relação com seu ouvinte e com o espaço. O uso do gravador continua, mas novas ferramentas, como o videoclipe e a fotografia, tornam-se instrumentos complementares nessa nova abordagem (ALMEIDA, 2004).

Em 1882, ocorre a primeira publicação sobre narrativas orais no Brasil, com o lançamento da obra *Introdução à história da literatura brasileira*, de Sílvio Romero, e em 1888 publica-se *História da literatura brasileira*, deste mesmo autor. Diante da escassez de tipografias, a primeira coletânea de contos de Romero, *Contos populares do Brasil* (1885)⁸, é publicada em Lisboa. Nove anos antes, Couto de Magalhães havia publicado no Rio de Janeiro *O selvagem* (1976), em que apresentava 25 “Lendas Tupis” com transcrições em *nheengatu*⁹ com tradução para o português. Como descreve Almeida (2004), o objetivo maior desta obra,

⁶ Os títulos das principais publicações brasileiras estarão grafados em itálico e datados, em seguida, com o ano de publicação. Constam na Referência somente aqueles que consideramos mais relevantes à nossa pesquisa. Os demais podem ser encontrados no trabalho de Almeida (2004) que foi nosso principal suporte para entendimento das publicações brasileiras a respeito do assunto.

⁷ Neste trabalho, nos aproximando da concepção dialógica de linguagem proposta por Bakhtin (2003), compreendemos a Teoria da Enunciação como “princípio da linguagem que pressupõe que todo o discurso é constituído por outros discursos, mais ou menos aparentes, desencadeando diferentes relações de sentido” (FLORES, 2009, p. 80).

⁸ Sílvio Romero publicou sua segunda edição dos contos populares em 1897, corrigindo a edição portuguesa, em que acusa o editor Theophilo Braga por alteração, omissão e inclusão de dados aos contos originais (cf. ALMEIDA, 2004, p. 15).

⁹ Conhecida também como língua geral, o *nheengatu* é uma língua derivada do tronco tupi. Até o século XIX, o *nheengatu* foi veículo da catequese e da ação social e política luso-brasileira na Amazônia (ILARI; BASSO, 2014).

embora fosse notável sua importância filológica e etnográfica, era incorporar o “selvagem” na civilização, utilizando-se do ensino da língua portuguesa e da doutrina cristã sob interesses do governo, visando, por exemplo, a ampliação do território nacional (ALMEIDA, 2004).

Em 1894, o jurista Valdomiro Silveira publica o conto *Rabicho* no *Diário Popular* de São Paulo. Este conto ficou reconhecido como o marco do movimento regionalista brasileiro. Anos mais tarde, o mesmo autor apresenta uma coletânea de contos caipiras: *Os caboclos* (1920). Criticado por criar arranjos entre a fala do caboclo e o português padrão, Valdomiro rompia com a elitização da língua portuguesa ao colocar a linguagem caipira em um espaço literário, em um meio de criação artística. Como aponta Almeida, “estamos diante do grande precursor das nossas melhores narrativas de inspiração oral, as de Mário de Andrade e Guimarães Rosa” (ALMEIDA, 2004, p. 23).

Seguindo o apelo regionalista, Luiz Tenório Cavalcanti de Albuquerque, sob o pseudônimo de Julio Campina, publica um livro com 15 narrativas orais dos estados de Alagoas e Pernambuco. Intitulado *Subsidio ao folk-lore brasileiro: anedoctas sobre caboclos e portugueses; lendas, contos e canções populares; etc.* (1897), Campina apresenta algumas marcas do dialeto popular nordestino. Logo após, na segunda década do novo século, Simões Lopes Neto faz uso das narrativas orais sulinas para compor *Contos gauchescos* (1912). Esta obra foi republicada durante os anos seguintes e recebeu, em 1988, a edição crítica nomeada *Contos gauchescos, as lendas do Sul e os casos de Romualdo*. Bem antes disso, o crítico Basílio de Magalhães, em *Folclore no Brasil* (1928), havia chamado a atenção quanto às adaptações que sofriam as narrativas orais, em que os escritores priorizavam um estilo muito particular em detrimento de uma linguagem que priorizasse o folclore brasileiro. Para Magalhães (1928), o tratamento das narrativas orais, somente como utilidade à escrita inventiva, deixava distante o interesse científico pelo folclore e torna-se pouco proveitoso o intento científico dentro daquelas obras.

Mas, mesmo diante dessas críticas, a apropriação da oralidade a serviço da escrita literária nunca deixou de existir. Graciliano Ramos, um nome bastante reconhecido da literatura brasileira, ao escrever *Alexandre e outros heróis* (1962), deixa claro que faz uso das histórias populares para criação de seus personagens e seus enredos.

Graciliano, no entanto, avisa, antes dessa apresentação dos narradores, que “as histórias de Alexandre não são originais: pertencem ao folclore do Nordeste, e é possível que algumas tenham sido escritas”. Está, portanto, ciente da possibilidade de estar partilhando a autoria dos contos com outros escritores, na medida em que sua escrita já partilha a autoria com os contadores (ALMEIDA, 2004, p. 26).

Nesta obra, a figura do contador não se vincula a Graciliano, pois a condição performática é sinalizada na própria narrativa, com demarcações de espaço e tempo, em que o historiador é o próprio personagem. Alexandre Almeida cita que o mesmo acontece com a

publicação de Cornélio Pires, *Conversas ao pé do fogo* (1921), em que Nhô Tomé torna-se um dos personagens-contadores-narradores (ALMEIDA, 2004). Há também ocorrências no clássico infantil *Aventuras do Barão de Münchhausen* (1963), obra de Rudolph Erich Raspe e publicada em Londres em 1785, traduzida e adaptada por Jannart Moutinho Ribeiro, em que as narrativas são instauradas “pelo próprio barão, personagem-contador, na primeira pessoa, que por vezes abre e encerra a sessão em discurso direto, dirigido ao seu público” (ALMEIDA, 2004, p. 28). Com as constantes republicações e adaptações essa recorrência em sinalizar a figura do contador, dentro da narrativa, se manteve. E ainda que muitos autores fizessem aproveitamento de narrativas orais (ou mesmo escritas) para compor suas obras, o que preservava “o caráter de autoria próprio das narrativas orais” (ALMEIDA, 2004, p. 30-31), os julgamentos sobre a ficção literária, inverdades e verossimilhanças, se viam confinados à metalinguagem.

A literatura infantil, com obras traduzidas para o português do Brasil e adaptadas às crianças, só veio a aparecer com a criação da coleção de livros infantis da Livraria Quaresma, no Rio de Janeiro, em 1894. Figueiredo Pimentel traduziu clássicos dos Irmãos Grimm, Perrault, Andersen, etc. (cf. ALMEIDA, 2004). Dentre os títulos se destacavam *Dona Carochinha*, *Histórias do arco da velha*, *Histórias da baratinha* entre outras. Havia nessas coleções desde famosos contos estrangeiros até aqueles coletados e transcritos no Brasil. Almeida ressalta que era comum nestas coleções a existência de páginas indicando a importância de se adquirir um livro com boa qualidade de material, e também que cumprisse bem a função educativa e moralizante das crianças. A exemplo, com uma tiragem bastante elevada, os *Contos da carochinha* atingiram, em 1952, a 22.^a edição e então ocupavam um posto bastante reconhecido pela crítica e aclamado pelo público (ALMEIDA, 2004, p. 34-35). A última edição destas narrativas se deu na década de noventa. A essa altura, as editoras¹⁰ suprimiam o número de contos e mesclavam algumas coleções em volumes únicos.

Em Minas Gerais, Lindolfo Gomes publica *Contos populares* (1918), pela editora Melhoramentos. Reunindo maior número de contos da tradição oral, surge nova edição, em 1931, dividida em dois volumes, com 67 narrativas. Mais tarde, em 1948, a edição passa a incorporar contos nacionais e intitula-se *Contos populares brasileiros* (1948). A última edição, ainda pela Melhoramentos, ocorre em 1965. Almeida (2004) cita que os contos de Lindolfo Gomes, como o próprio contista afirma, têm a serventia de entretenimento, mas também podem ser muito úteis para pesquisas sobre a língua e o folclore brasileiros, visto que este apenas sinaliza os dialetos populares das suas transcrições, não eliminando ou substituindo-os pela

¹⁰ Itatiaia (1960); Editora Científica, apontada por Almeida como possível sucessora da Quaresma (1963); Ediouro (1967); e Livraria Garnier, associada da Itatiaia (1980 e 1990).

língua padrão. Antes de Gomes, outros autores como Alexina de Magalhães, em *Contribuição do folk-lore brasileiro para a bibliotheca infantil* (1907), já haviam assinalado essa importância da utilização dos contos para fins acadêmicos. Para tanto, esta autora acreditava ser necessário uma fidelidade à voz do contador e o contato direto com sua performance de modo a preservar os traços dessa performance. O trabalho com versos cantados em partituras, por exemplo, deve conter, para além dos vocábulos do dialeto popular, um distintivo que o caracterize como tal. Segundo Almeida (2004), esses escritores constroem, no plano simbólico, a identidade brasileira ao buscarem a “afirmação de uma literatura própria, livre da sintaxe lusitana e dos modelos europeus” (ALMEIDA, 2004, p. 40).

Ao lado de Alexina de Magalhaes, o pesquisador baiano Nina Rodrigues relata, em *Os Africanos no Brasil* (1932), a importância histórico-social da oralidade dos negros no Brasil, embora compreenda a difícil missão de transcrever dialetos ainda em formação, como aqueles da pronúncia “creoula”¹¹ ou mesmo aqueles ainda integralmente estrangeiros.

Nesta mesma época o escritor Monteiro Lobato, que anos mais tarde torna-se um dos nomes mais reconhecidos na literatura infantil brasileira, traduz os contos dos *Irmãos Grimm*, como outros também o faziam, e produz recriações de histórias populares em suas publicações, como no livro, *Histórias de Tia Nastácia* (1937).

Poucos anos mais tarde, na década de 40, Câmara Cascudo se destaca no cenário das coletas e pesquisas sobre narrativas orais. Se hoje ele é considerado grande crítico do folclore brasileiro, deve essa visibilidade menos a um impulso natural e mais às exigências do amigo Mário de Andrade, sendo este o primeiro a encomendar-lhe trabalhos sobre o folclore. Na época, Mário era diretor da Revista do Arquivo Municipal e diretor do Departamento de Cultura, em São Paulo, e respondendo a um pedido de emprego do amigo Cascudo, exigiu dois trabalhos sérios, com fidelidade à coleta e à exposição de dados (ALMEIDA, 2004). Para Mário, como se configura em trecho transcrito por Almeida (2004), era importante que Cascudo saísse do comodismo da sua rede e fosse encontrar material para publicação junto às vozes do povo. Com tal recomendação, Cascudo se põe a realizar coletas de contos orais e a estudar outros folcloristas, elencando materiais que, mais tarde, se transformariam em inúmeras publicações de cunho crítico, tanto científico quanto literário. Dentre as suas obras se destacam: *Contos tradicionais do Brasil* (1946), em que aparece uma grande variedade de contos nordestinos, muitos coletados dos seus próprios parentes; *Antologia do folclore brasileiro* (1944), em que se apresenta obras da cultura popular e também textos críticos, incluindo nomes como Sílvia

¹¹ Trata-se de uma língua natural que se distingue das restantes devido a três características: o seu processo de formação, a sua relação com uma língua de prestígio e algumas particularidades gramaticais. Uma língua crioula deriva sempre de um *pidgin*. Essa língua não é uma língua natural, mas apenas um sistema de comunicação rudimentar, alinhavado por pessoas que falam línguas diferentes e que precisam se comunicar (cf. ILARI; BASSO, 2014).

Romero, Lindolfo Gomes e João da Silva Campos; a série infantil *Contos tradicionais* (1954), com ilustrações e subdividida em contos de encantamento, contos de exemplo e contos de animais; o clássico *Literatura oral no Brasil* (1952), em que defende a urgente necessidade de estudos efetivos sobre a oralidade brasileira, colocando-a como precedente indispensável à Literatura — e nem por isso aclamada no meio “letrado”; e *Os compadres Corcundas e outros contos brasileiros* (1997), título destinado a jovens leitores e professores, para que conheçam a rica cultura oral do país.

Segundo Almeida (2004), Cascudo imprime um modelo próprio à classificação dos contos, que ganha caráter mais brasileiro e se aproxima da definição de gênero, usada na Europa e América. Nota-se que muitas obras ganharam novas edições, sendo complementadas ou reeditadas com novas críticas e/ou novos contos. Para Almeida,

Cascudo marca-se pela compreensão do caráter nômade da literatura oral, que ele concebe (...) como uma corrente mantida pela oralidade e pela ‘reimpressão de antigos livrinhos, vindos da Espanha ou de Portugal e que são convergências de motivos literários dos séculos XIII, XIV, XV, XVI’. A busca da origem dos contos orais está descartada como tarefa impossível, diante da quantidade cada vez maior de registros feitos no mundo inteiro com a utilização das novas tecnologias (ALMEIDA, 2004, p. 74).

Na década de sessenta destacam-se na Bahia pesquisas acerca as obras de Deoscóres M. dos Santos. A diferença de suas obras se dava pelo fato de “Mestre Didi”, assim reconhecido pela posição de chefe do culto de Obaluayê¹², ser contador-autor. Suas histórias eram influenciadas por marcas linguísticas de origem africana, sobretudo pelas marcas orais de cunho religioso. Almeida ressalta que pesquisadores e intelectuais da época, como o escritor Jorge Amado e a antropóloga Juana Elbain, reconheciam o valor das obras de Mestre Didi, não só pelo estilo de contador-autor, mas também pela importância histórica, etnográfica, folclórica, racial e cultural que elas continham (cf. ALMEIDA, 2004). O livro *Contos negros da Bahia* (1961), na edição de 1976 com o título *Contos crioulos da Bahia*, ganha nota introdutória de Elbain. A antropóloga, destaca Almeida (2004, p.76), faz uma “clara explanação do sistema cultural dos terreiros de nagôs¹³, no qual se integram as narrativas orais, nesse caso, como textos oraculares¹⁴. São interessantes suas observações sobre a função de linguagem nesse sistema”. Para Elbain (1976), transcreve Almeida,

¹² O culto de *Obaluayê* é um ritual de grande importância na *Umbanda*, religião brasileira que sintetiza vários elementos das religiões africanas e cristãs, onde pede-se por vida longa, cura de doenças e quebra de feitiços ligados a saúde (BARROS, 2011).

¹³ Os “terreiros”, “roças”, “casas-de-santo” ou “casas-de-Candomblé” são denominações correntes utilizadas para nomear tanto os espaços como os grupos de culto aos deuses africanos. Estes locais, onde são reverenciados também os ancestrais ilustres, recebem designações (Ketu, Angola, Jêje, etc.) de acordo com as tradições culturais predominantes advindas de suas relações com grupos étnicos africanos (BARROS, 2011).

¹⁴ Os textos oraculares, são essencialmente objecto de um processo, de um labor literário, em que o escriba-editor se debruça sobre essa matéria-prima. Esses textos fazem parte de um processo em que se passa de um nível de transmissão oral para um registo literário da profecia (CAMELO, 2000).

a palavra proferida tem um poder de ação. A transmissão simbólica, a mensagem, se realiza conjuntamente com gestos, com movimentos corporais; a palavra é vivida, pronunciada, está carregada com modulações, com emoção, com a história pessoal, o poder e a experiência de quem a profere. [...] a palavra ultrapassa seu conteúdo semântico racional para converter-se em um instrumento condutor de um poder de ação [...]. Cada palavra proferida é única. A palavra se renova, cada repetição é uma resultante única. A expressão oral renasce constantemente; [...] a palavra é pronunciada para ser escutada; ela emana de uma pessoa para atingir a outras; ela comunica de boca a orelha a experiência de uma geração a outra. [...] A palavra pronunciada implica sempre uma presença que se expressa, que trata de atingir um interlocutor (ELBAIN, 1976, p. 11-16).¹⁵

Em 1982, Théo Brandão publica o livro *Seis contos populares* em que faz comparações de narrativas orais coligidas por diferentes meios em épocas. Como cita Almeida (2004), esse estudo tornou-se relevante para o entendimento da fidedignidade a que se presta a escrita na transcrição de narrativas orais, o que ao menos se tentava e pouco se conseguia. Para Brandão (1982), a transcrição podia partir de vários meios: por meio da audição e transcrição feita pelo pesquisador/escritor; por meio da coleta em gravador e depois transcrição feita pelo pesquisador/escritor; e, como citado acima, por meio do próprio contador-escritor que transcreve da sua própria memória. Segundo Brandão (1982), essas formas de coletas e transcrições interferem diretamente nos resultados, mas ele mesmo aponta que sempre haverá uma reelaboração da oralidade quando se atinge a palavra escrita, seja pela supressão de repetições, cacoetes e outros ruídos não aceitos neste formato. Entretanto, Brandão (1982) ressalta, como aponta Almeida (2004), que a fidelidade à oralidade se tornou menos distante com a utilização do registro mecânico, podendo ter o pesquisador a facilidade de percorrer todo o discurso por repetidas vezes até encontrar, assim entende-se, uma adequação à transcrição.

A Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) publica, em 1969, contos com enredos baseados em narrativas orais, na obra *Os barranqueiros*, do folclorista e professor Saul Martins e, anos mais tarde, em Juiz de Fora — MG, Antônio Henrique Weitzel publica *Folclore literário e linguístico: pesquisas de literatura oral e de linguagem popular* (1995). Weitzel (1995) tenta, por uma necessidade didática, elaborar uma classificação do folclore narrativo e do folclore poético, termos por ele colocados, esbarrando, por conseguinte, na tentativa em distinguir lendas, mitos, contos, fábulas, casos e anedotas. Nota-se, com trabalhos deste tipo, que as universidades entram no cenário das pesquisas dos contos orais e estes começam a ganhar maior visibilidade científica nos anos 80.

Almeida (2004) relata que nesta época o governo promove investimentos à cultura popular rural ao instaurar programas como o Programa Nacional de Ações Socioeducativas e Culturais para o Meio Rural (PRONASEC-Rural). Instalando-se em áreas de clima semiárido, de baixo rendimento econômico ou com problemas de cunho social ou cultural, o objetivo do

¹⁵ Elbain, (1976, p. 11-16) *apud* Almeida (2004, p. 76-77).

programa era suprimir as “carências” da população do Norte, do Nordeste, do Centro-Oeste e parte do Sudeste. A educação era vista como uma parte importante desse projeto e devia estar alinhada com o trabalho produtivo, com a vida comunitária e com as questões culturais. Deste modo, afirma Almeida (2004), há um incentivo às publicações de narrativas populares para compor a Biblioteca da Vida Rural Brasileira¹⁶. Alguns autores como Nei Clara de Lima e Ione Valadares, da Universidade Federal de Goiás — UFG, publicam *Histórias populares de Jaraguá* (1983). Enquanto no Rio de Janeiro, núcleos de pesquisas ligados às instituições federais de Goiás e Pernambuco, lançam os *Contos populares de Sambaetiba* (1985) (ALMEIDA, 2004).

Essas edições da UFG, relata Almeida (2004), se destacam pelas ilustrações e pela valorização dos contadores, dos quais se tem registro do nome e da profissão. Há também uma preocupação em apontar a data da coleta e em tentar manter o aspecto criativo da literatura oral, preservando o dialeto regional dos possíveis excessos gramaticais. As epígrafes são compostas por trechos de depoimentos dos contadores. Portanto, esse novo formato de publicação configura uma preocupação científica, na medida em que tenta fornecer um maior número de dados da coleta ao leitor. É importante sinalizar que as próprias autoras, Lima e Valadares (1983), reconhecem que suas adaptações obedecem a interesses pedagógicos, tanto para escolas quanto para alunos de graduação, sendo estes, indicados para analisar, transcrever e possivelmente desenvolver projetos a partir dos insumos por elas coligidos.

Pode-se afirmar que esse “modelo” de publicação, com características mais abrangentes, que incluíam desde as marcas linguísticas da própria narrativa, passando pelas características dos contadores, até atingir o contexto da contação, foi adotado em outros projetos. Na tentativa de organizar contos brasileiros e portugueses, a editora Massangana e a Fundação Joaquim Nabuco lançam o projeto *Conto Popular e Tradição Oral no Mundo de Língua Portuguesa*. Como apontado por Almeida (2004), o folclorista e coordenador do projeto no Brasil, Bráulio do Nascimento, trabalha com equipamentos de vídeo e rigorosos critérios de transcrição, percorrendo uma vasta área do estado de Pernambuco. Essa nova aparelhagem permite que a coleta seja composta não somente pela captura da fala, mas também pela imagem do contador e por sua performance. A pesquisa, que resultou na obra *Contos populares brasileiros: Pernambuco* (1994), acentua Almeida,

cobriu 16 municípios, registrando a voz de 34 contadores. As 83 narrativas publicadas foram identificadas segundo a classificação de Aarne & Thompson, e são explicitados,

¹⁶ O programa Biblioteca da Vida Rural Brasileira, de 1981 — um dos projetos do Programa Nacional de Ações Socioeducativas e Culturais para o Meio Rural/PRONASEC-RURAL, do Ministério da Educação e Cultura/MEC — visava publicar de modo impresso as narrativas orais coletadas no território nordestino. O projeto tinha como objetivo a seleção e a adaptação de textos que servissem como complemento escolar — transversal — de incentivo ao aluno, a fim de criar e consolidar hábitos e habilidades de leitura, atentando-se para a realidade sócio-econômica-cultural da área de sua abrangência.

em cada uma delas, o nome do contador, o município, a data da coleta e, ainda, o nome de quem recolheu a história. Os textos das narrativas são precedidos de fotografias de alguns dos contadores e seguidos do mapa do Estado, com localização dos municípios pesquisados, e índices — de narradores (nome, local de nascimento, profissão, circunstância em que aprendeu a contar histórias), de localidades, de coletores, de tipos e motivos. (...) Há notas referentes ao vocabulário regional. Em texto introdutório à coletânea, seu organizador, Roberto Benjamin, relata e comenta as diversas etapas da pesquisa (ALMEIDA, 2004, p. 90).

Entretanto, mesmo diante das novas tecnologias de áudio e vídeo presente na década de noventa, havia uma dificuldade em equilibrar a linguagem popular regional, de que muito se aproveitavam os pesquisadores, à linguagem estilística, com enfoque para o leitor comum. Tal problema parece ser superado em publicações como *Causos do boi voador* (1995), dos sulinos Lisana Bertussi e Paulo Bertussi. Almeida (2004) fala dessa experiência dos Bertussi (1995) com o público: a segunda edição do livro foi mais aceita pelo público em geral, visto que a transcrição não seguiu uma rigidez dos traços linguísticos da narrativa, o que até então era bastante útil como documento antropológico, mas distanciava os leitores comuns.

A essa altura, as pesquisas no Brasil já reuniam material amplo e diversificado. Mas, o grande destaque nas coletas de narrativas orais leva o nome de Altimar de Alencar Pimentel, que, ao promover a *I Jornada de Contadores de Estórias da Paraíba* (1978), consegue chegar a um respeitado acervo com mais 1.700 contos. Esse montante de histórias deu origem à diversos estudos, muitos deles publicados e premiados. Tamanho era o acervo, que o Instituto Nacional do Folclore ficou incumbido de conservar as narrativas da Jornada, sendo que muitas foram transcritas e utilizadas, tanto em trabalhos científicos quanto em coletâneas literárias.

As publicações paraibanas mantinham o estilo da época: priorizavam o contador, colocando seu nome, profissão, idade e local de nascimento ou de coleta; também associavam aos folhetos desenhos em xilogravura, marca típica do nordeste brasileiro.

Em 1995, Pimentel publica *Estórias do Diabo*. Como o título indica, o livro aborda o diabo como personagem recorrente na criação popular. É interessante notar que estudos posteriores, como a dissertação *As representações do diabo na literatura de tradição oral do Brasil: variação e repetição nas funções da personagem* (2011), de Natália Gaubeur Rosinholi, se utilizam desta coleção de contos para análises mais específicas sobre essa figura tão emblemática das narrativas. Para Rosinholi,

a personagem em voga (*o diabo*) não se refere a uma representação única e uniforme, mas sim, a uma imagem multifacetada, resultado de seu desdobramento em diferentes faces, as quais desempenham variadas funções, cuidadosamente relacionadas ao universo do cotidiano popular, nos enredos da literatura de tradição oral (ROSINHOLI, 2011, p. 12. *Grifo nosso*).

Para além desta obra, Pimentel (1995) lança *Estórias de Luzia Tereza*. O livro tem em seu próprio título um dos nomes (senão o nome) mais fortes da literatura oral brasileira. Pimentel, que trabalhou diretamente com a coleta e publicação dos contos de Luzia Tereza dos

Santos, gravou um vídeo em que reconhece a importância dessa contadora. Na referida entrevista ele enfatiza: “uma mulher simples, uma mulher do povo, que não sabia ler, e, de repente, tem uma memória fantástica”¹⁷. Deste modo, o pesquisador relata seu fascínio ao descobrir Luzia e conseguir recolher 242 narrativas orais. Para Pimentel, Luzia é a personificação de Xerazade, se referindo à famosa história *As Mil e uma noites*¹⁸, contudo, ele ressalta: enquanto esta é personagem de uma compilação de contos, aquela é uma interpretadora real, que retrata o Brasil pela aclimatização dos elementos locais aos seus contos. Segundo ele, a morte de Luzia¹⁹ o impediu de coletar outras tantas histórias que ela afirmava saber. Por esta capacidade incrível, descreve Pimentel (1945), Luzia chegou a ser reconhecida como “a maior contadora de estórias do mundo”, como descrito na capa da segunda Edição do livro, lançado em 1995, pela Thesaurus Editora.

Desde 1980, com o impulso que as narrativas orais tomaram no meio acadêmico, a Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisas em Letras e Linguística — ANPOLL²⁰, realiza encontros com pesquisadores de narrativas orais. Para além da ANPOLL, existem dois programas relevantes na área das narrativas orais no Brasil, a saber: o Programa de Estudo e Pesquisa da Literatura Popular — PEPLP, desenvolvido pela Universidade Federal da Bahia (UFBA); e o programa O Imaginário nas Formas Narrativas Oraís Populares da Amazônia Paraense — IFNOPAP, que é realizado pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Em ambos os programas, como cita Almeida (2004, p. 99)., “nota-se o cuidado com os métodos de registro e catalogação das narrativas orais, visando, sobretudo, disponibilizá-las como material de análise para os estudos linguísticos e literários”. Em detrimento de uma ideologia da separação entre o erudito e o popular, Almeida (2004) descreve que estamos mais próximos a um processo de aceitação de uma inter-relação do que de uma divisão acentuada, em que as marcas da oralidade e da escrita se correlacionam frente às escritas de transcrição²¹.

Quase trinta anos depois das publicações de Lima e Valadares (1983), percebemos que suas abordagens ainda influenciam outros trabalhos, como *Traz a lamparina e lumeia a*

¹⁷ Altimar Pimentel relata sobre a pesquisa com Luzia Tereza dos Santos. Vídeo postado pela Thesaurus Editora, em homenagem à morte de Pimentel (1936-2008). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=boyLIJ9sQ8g>> Acesso em: 18 de mar. 2018.

¹⁸ *As Mil e Uma Noites* é uma coleção de histórias e contos populares originárias do Médio Oriente e do sul da Ásia e compiladas em língua árabe a partir do século IX. No mundo moderno ocidental, a obra passou a ser amplamente conhecida a partir de uma tradução para o francês realizada em 1704, pelo orientalista Antoine Galland, transformando-se num clássico da literatura mundial. A narrativa fala da vida de Xerazade, esposa do rei da Pérsia, que conta inúmeros contos, noite após noite, despertando a curiosidade do rei em saber os desfechos. Depois de infindáveis histórias o rei, que intencionava matá-la desde a primeira noite, decide poupar-lhe a vida.

¹⁹ Luzia Tereza dos Santos faleceu aos 74 anos. Lamentava não ter mais tempo para contar tantas histórias que ainda trazia na memória (PIMENTEL, 1995, p. 396).

²⁰ Grupo ainda existente e atuante conforme disponível no site < <http://anpoll.org.br/portal/pt/>>. Acesso em: 21 de jun. 2018.

²¹ Para Almeida (2004), a transcrição é um processo transdisciplinar em que o pesquisador, inicialmente ouvinte das histórias orais, se coloca também como autor daquilo que transcreve. A autoria, no caso da transcrição, se confirma a partir da inserção criativa de novos elementos, por meio escrito ou ilustrativo, à narrativa coletada.

cara do homem: morfologia e construção de sentidos nas fábulas tocantinenses (2010), de Cacio José Ferreira. Logo no título, com a permanência da palavra “lumeia”, o pesquisador parece indicar a intencionalidade de não obstruir as marcas regionais das suas narrativas, o que se confirma no corpo do trabalho. Pela própria estruturação do seu texto percebemos a valorização das narrativas: elas ocupam aproximadamente a metade do seu trabalho; aparecem, todas, logo no primeiro capítulo, sem interferências teóricas, como que compondo uma coletânea de contos, uma boa parte com ilustrações; ao longo dos demais capítulos, notas do que se pode considerar um “diário de campo”, preenchem o canto direito de algumas páginas; e, nos anexos, o autor finaliza seu texto colocando fotos de alguns contadores. Sendo assim, Ferreira (2010) apresenta um trabalho com características estruturais que parecem acompanhar as publicações advindas da sua região, sendo ele mestre pela Universidade Federal de Brasília (UnB). O próprio Ferreira define que

o capítulo I corresponde à edição (transcrição — tentando resguardar ao máximo as peculiaridades da oralidade dos narradores —, ilustração e notas explicativas) do conjunto de fábulas recolhidas ao longo da pesquisa, postura que acena à importância que assume nesse trabalho — o material coligido (FERREIRA, 2010, p. 12).

Nesse novo cenário de publicações, além de Ferreira (2010), podemos citar Batista (2007), que segue uma proposta de desenvolver, por meio de contos e causos populares, competências de linguagem oral e escrita com alunos da então 5.^a série (6.^o ano) de uma escola pública, na cidade de Taubaté-SP. A pesquisadora utiliza-se do espaço de sua atuação como professora para analisar a circulação e utilização desses gêneros no ambiente escolar.

Embora Batista (2007) aponte, em sua dissertação, que há uma escassez de trabalhos relativos aos gêneros de narrativas populares para serem trabalhados em sala de aula, Almeida (2004) relata que o PRONASEC-Rural, do Rio de Janeiro, lançou, à época, um volume de “atividades para fazer na escola”, sob o título de *Contos populares de Sambaetiba* (1985), que tem como uma das organizadoras Ana Rita Paixão. Tendo em vista uma abrangência pedagógica, este volume trouxe sugestões de adaptações e transcrições entendidas como “traduções”, o que talvez configurasse um termo incoerente visto que a língua era uma só: o português. Em uma das atividades, ressalta Almeida (2004), as organizadoras incorrem em conceitos da “escrita da forma correta” e “escrita da forma errada” (o que era bastante comum naquela época no intuito de diferenciar a língua padrão daquelas de menor prestígio, o que se estendia desde a oralidade até a escrita). O argumento de Batista (2007), de que há uma escassez de estudos pedagógicos em narrativas orais, não podemos ser incongruentes, poderia estar, portanto, relacionado mais diretamente ao gênero causo e compreende-se que estudos feitos na década de 80 não estariam coerentes com os métodos pedagógicos da atualidade. Como sinalizamos acima, o uso de alguns termos empregados pelas organizadoras dos contos de

Sambaetiba, se aplicados hoje, seriam considerados como equivocados e desatualizados.

1.2 A arte de (re)contar histórias no Vale do Jequitinhonha

Acredita-se que nos dias atuais há um difusionismo das pesquisas de narrativas orais pelo Brasil. Mas esse aparente “equilíbrio” entre os estudos e publicações, aponta Almeida (2004), é algo que tem início somente no final do século XX. Percebemos que, em momentos precedentes, grande parte das pesquisas sobre narrativas orais colocaram em evidência os territórios do Norte e do Nordeste. Em menor escala o Sudeste, com destaque às publicações regionalistas, entre as décadas de 20 e 50. E o Sul e o Centro-Oeste, até então menos aparentes, ganham publicações mais notáveis somente em períodos mais recentes, após os anos 80.

Embora as publicações tenham uma variação ao longo do tempo, com umas regiões se destacando em relação às outras, é curioso notar que em todas elas, ou em grande maioria, há uma semelhança muito particular: falam da oralidade como atributo memorialístico de povos não urbanizados. Raros foram os pesquisadores que se aventuraram a fazer suas coletas em cidades mais desenvolvidas²². É como se considerassem que o interior fosse o grande berço das narrativas orais. Notamos que há um impulso das pesquisas pelos espaços interioranos do Brasil, enfatizando a importância de se estudar e registrar a oralidade frente à crescente noção da dissolução, da fragmentação das narrativas populares.

Um estudo realizado em Minas Gerais, em 1988²³, revela o caráter dessas pesquisas que desbravam o interior do país na busca pelo homem sertanejo e sua oralidade. O projeto desses pesquisadores visava alcançar a literatura popular do Vale do Jequitinhonha. Para isso, percorriam o cerrado mineiro, no intuito encontrar os “contadores que em sua grande maioria vivem em lugarejos afastados, na periferia das cidades pesquisadas, em locais de difícil acesso e poucos recursos” (PEREIRA, 1996, p. 17). As impressões que se tinham sobre o Vale eram as de um lugar pouco desenvolvido e com muitas carências. Para Marques e Pereira,

a região do Vale do Jequitinhonha é conhecida menos pela riqueza de sua produção cultural — com manifestações no artesanato, na música, na literatura popular e no folclore — do que pela pobreza e abandono de sua população no campo socioeconômico. Situação esta que merece ser denunciada, transformada, e que é responsável por uma realidade paradoxal: a da existência de um povo tão sofrido e depauperado econômica e socialmente e que, contudo, é capaz de expressões culturais tão vivas e dinâmicas (MARQUES; PEREIRA, 1988, p. 173).

Em se tratando das especificidades de cada lugar visitado pelos pesquisadores, a

²² Almeida (2004) cita que o Núcleo de Poéticas da Oralidade, vinculado ao Centro de estudos da oralidade da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), promovia encontro de pesquisadores que coletavam narrativas rurais e urbanas como subsídio para suas análises, mas não cita autores específicos (ALMEIDA, 2004, p. 103).

²³ O documento publicado pela revista *O eixo e a roda* parece se tratar de um ensaio sobre a pesquisa a ser desenvolvida por Pereira (MARQUES; PEREIRA, 1988, p. 171-179).

aparência do Vale vai se modificando e ganhando contornos mais amenos, e até um certo bucolismo, como no trecho em que descrevem o Val como um “(...) lugarejo sem luz elétrica entre Diamantina e Serro, inteiro tapete de grama onde crianças e animais rolam em convivência pacífica” (PEREIRA, 1996, p. 30). Entretanto, como define Pereira, “o objetivo maior do nosso trabalho é despertar o interesse para que se resgate um patrimônio literário que corre sérios riscos de se perder e, mais ainda, apreender a vocação popular para a arte de contar” (PEREIRA, 1996, p. 22).

Essa ideia de que as narrativas orais estão se perdendo, antes de ser uma observação dos pesquisadores, é uma fala recorrente dos contadores. Pereira (1996) cita vários momentos em que observava os moradores do Vale e o modo como eles lidavam com essa aparente dissolução das contações. A pesquisadora notava que

o processo de urbanização, a infraestrutura educacional, o progresso tecnológico (...) modificam os costumes tradicionais, hábitos centenários e geram o clima de intranquilidade a que se referem as pessoas mais velhas, os contadores. Nos momentos de celebração, lazer, reúnem-se para falar dos que estão fora, lembrando para não esquecer-los [sic], ao mesmo tempo que narram a sua própria luta com sobriedade” (PEREIRA, 1996, p. 39).

É interessante notar que, como registrou Pereira (1996), os próprios contadores apontavam as possíveis causas dessa perda das narrativas orais:

I - a ida dos seus filhos para as cidades grandes, em busca de melhores condições de vida;

a situação de carência e falta de recursos de uma parte da população do Vale do Jequitinhonha exigem dos jovens a saída de sua terra em busca de trabalho. (...) ‘Todo o minério tem aqui em Minas. E o mineiro a pegá a mala e i embora pra ganhá salário em outros estados. Eu acho isso doloroso’ (...) Apontando-lhe os motivos, lamenta a constante migração, à sua volta, dos jovens em busca de estudo e trabalho. (...) Na falta de jovens para ouvi-lo, escreve do jeito que sabe, ansioso de que não se percam e que se documentem, através de sua palavra, os casos dos antepassados (PEREIRA, 1996, p. 30-31).

II - a influência dos novos meios de comunicação, como a TV e o rádio;

“antigamente o povo contava tudo porque num tinha rádio, televisão, num tinha nada, né?” (...) Percebe-se na fala do contador uma oposição clara entre o tempo de ontem e o tempo de hoje, entre as alegres reuniões de antigamente e o silêncio solitário provocado pelo rádio e pela televisão (PEREIRA, 1996, p. 23-24).

III - e, até mesmo, o ambiente escolar, que insere novos valores e saberes restritos à escrita e à ciência;

“antigamente a gente tinha pouca ocupação. Parece que as coisa era mais fácil da gente pegá. Hoje tem estudo, e falta tempo pra história né?” / “De vez em quando eu conto uma história pra meus filhos. Interessa... Mas eu num sei se é por falta de tempo, eles num pega. A ocupação é demais (...)”. Essa oposição ressentida se dirige ao processo que, na sua opinião, dificulta o aprendizado e prende as crianças por muito tempo nas salas de aula. (...) Na realidade, enorme distância separa a produção literária escrita, os livros de autores conhecido e privilegiados na transmissão escolar, da literatura de tradição oral (PEREIRA, 1996, p. 34-35).

A publicação de Pereira (1996), embora trouxesse nove transcrições e alguns relatos dos seus contadores, como estes apontados no parágrafo anterior, faz parte de um trabalho de maior extensão, em que os pesquisadores reuniram 2.490 horas de gravações em uma pesquisa denominada *Literatura Popular no Vale do Jequitinhonha*. Para além das análises e transcrições da literatura oral, Pereira (1996) faz uma abordagem histórica do Vale, reconstruindo os passos dos primeiros bandeirantes por estas terras e as descobertas do ouro e do diamante. Essa demarcação histórica é apontada pela própria pesquisadora como elemento que não se fixa pela oralidade, em si, mas que aparece em rearranjos dialéticos entre o passado e o presente, entre o real e o imaginário, entre o social e o individual, entre o local e o universal por meio das vozes daqueles que habitam o Vale. Para Pereira, em síntese,

o discurso sobre o passado filtra-se, nos casos e contos, como um fenômeno amplo que revela as circunstâncias e os conflitos sociais vividos nos séculos XVIII e XIX pelas camadas de que se originam os contadores. O tempo corre ainda no ritmo que lhes impuseram no passado, mas o avesso dessa memória é transmitido através do que contam aos filhos, netos e, estes, aos bisnetos e trinnetos. Nessas lembranças se medem, além das antigas questões que afligiram os vários grupos sociais, outras, novas, que surgem com as transformações modernas sofridas pela região (PEREIRA, 1996, p. 88).

A publicação do livro *O artesão da memória no Vale do Jequitinhonha*, de Pereira (1996), é considerada por Almeida (2004) como um dos primeiros estudos feitos na região do Vale. Sendo importante ressaltar que Almeida (2004) fez um levantamento dos trabalhos publicados até o ano 2000, portanto, há de se considerar a possibilidade de que outros trabalhos podem ter dado continuidade às pesquisas de Pereira (1996).

1.3 O contador e a arte de recriar memórias

Como apontado por Almeida (2004), o trabalho de Pereira (1996) foi essencial para que as narrativas orais do Vale alcançassem reconhecimento no meio acadêmico. Distante da abrangência do trabalho daquela pesquisadora, mas não menos importante, nossa pesquisa segue por uma linha com menos amplitude. Se, ao analisarmos os contos populares coletados, poderemos ter uma noção de que o espaço e o tempo podem abranger um contexto cultural, histórico e social mais amplo, certamente o mesmo não acontecerá com o ato da coleta de nosso *corpus*, em que o espaço se limitou à um lugar específico — o município de Serro, à performance e voz únicas, à exclusividade dos contos do Seu Antônio. Um senhor sem formação escolar, aposentado, atualmente com 76 anos de idade, com voz já meio rouca, mas muitas histórias para contar.

Diante das lembranças, que remontavam minha infância, quando surgiu o intuito de pesquisar os contos populares de Seu Antônio, um dos primeiros pensamentos estava associado à ideia da manutenção de uma tradição. Era como se estivéssemos perdendo algo que havia

marcado toda uma geração, algo muito raro — os contos do nosso tio — e então, fosse a pesquisa, para além de uma contribuição aos estudos acadêmicos, um reduto em que aquelas histórias estariam sob proteção. Por meio da pesquisa era possível colocar suas histórias no espaço do não perecível. O que foi um equívoco. A própria necessidade de uma pesquisa que atendesse a esse fim e esse pensamento demonstravam a transformação do objeto. Tão logo nos deparamos com os conceitos sobre oralidade e tradição, compreendemos que um produto cultural que está associado a características linguísticas é diretamente influenciado pelo contexto em que ocorre, ou seja, os contos acompanham as transformações do tempo, do espaço, do histórico, do social e do próprio contador. Esse entendimento não retirava a importância em registrá-los nem tornaria a pesquisa menos legítima, mas contribuía para uma nova visão deste objeto e nos implicava, por antemão, uma aceitação da inata mutabilidade das suas características.

Ferreira, ao refletir sobre questões semelhantes, deixa claro:

esta pesquisa surgiu de minha preocupação com a permanência do imaginário tocantinense, que corresponde à identidade cultural dessa região, em que nasci e, sobretudo depois de ter me dado conta de que não havia registro formal algum das histórias que eu ouvia no dia-a-dia. Como coletá-las? Como realizar um registro? Como iniciar uma pesquisa de campo? Perguntas povoavam minha mente (FERREIRA, 2010, p. 01).

Outro fator era o seguinte: como estabelecer o distanciamento do objeto a ser pesquisado? Ao realizar uma pesquisa de campo, sobretudo nas Ciências Humanas, com coletas de narrativas orais, é praticamente impossível ao pesquisador isolar-se da interação com os pesquisados. Mas nesta pesquisa, sobretudo, eu estava duplamente próximo ao meu objeto: primeiro, porque o contador era o meu tio; segundo, porque eu ouvia seus contos desde criança. Acrescenta-se que o Seu Antônio morou na mesma casa que eu durante toda a minha infância e adolescência. Diante disso, o contato com o contador foi algo que ocorreu de forma muito natural, era algo pré-estabelecido. Se, por um lado, isso trouxe um conforto e um não estranhamento, por outro foi necessário compreender a posição de pesquisador e estar muito atento aos fatos que, com o olhar automatizado de membro da família de Seu Antônio, poderiam passar despercebidos. Como ocorreu no dia em que Seu Antônio me falou sobre a sua idade.

certo dia, na varanda, em uma conversa corriqueira, sem a preocupação com registro para pesquisa, Seu Antônio faz menção a um relato de vida. Por certo de ser uma informação relevante, logo tomei meu celular em mãos e gravei aquele trecho da conversa. Sorte que tive. Seu Antônio fala do seu registro de nascimento: — perguntei falecida Petrina, diz ela que num sabia... é/ Mazilinha num sabia — que batizou eu —... aí é/ falecida mamãe falava que era ou novembro ou dezembro... aí eu garrei e fiz o documento/ o registro (trecho ininteligível) dia nove de dezembro... lá em Milho Verde... nós teve que ir lá num negócio dumas três viagem(m)... depois que nós vorto(u) lá a pé é que nós fez o registro... eles mando(u) aumentá a idade pra pudê tirá o título pra pudê votá... era ocasião de eleição²⁴ (Arquivo pessoal).

²⁴ Esse fato aconteceu quando Seu Antônio tinha aproximadamente 16 anos, vindo a ser registrado com 18. Deste modo, à época da pesquisa, sua idade biológica era de 76 anos, mas nos documentos constava o nascimento no dia 09 de

No caso dessas narrativas coletadas para pesquisa, em específico, destaca-se a contação dos contos: o que há muito havia se perdido. Eu voltava a escutá-los e a registrá-los agora, adulto, não somente na posição de ouvinte, mas como ouvinte-pesquisador. Seu Antônio talvez não tivesse a clareza dessa distinção, para ele eu ainda continuasse somente um sobrinho, um pouco mais crescido, e com um profundo interesse por suas histórias, o que também não deixa de ser uma verdade.

Numa tentativa de recriar o espaço “original” das narrativas eu ficava sentado na cama, com coberta e travesseiro. Ao passo que Seu Antônio se ajeitava próximo a mim e então começava a indagar sobre qual história eu queria ouvir. Contava cerca de dez histórias a cada encontro. Era um tanto considerável, visto que a sua voz não alcançava mais a mesma força de outrora, e a sua memória demorava mais para dar continuidade ou interligar os trechos das narrativas. Tossia e raspava a garganta. Recuperava a voz. Coçava os cabelos brancos. Arranjava as palavras. Quando eu percebia que ele estava se esforçando muito, agradecia e dizia que voltaria a ouvi-lo na semana seguinte. Foi o que fiz ao longo de três meses.

Vale destacar que, embora o uso dos aparelhos celulares fosse algo já presenciado por Seu Antônio, o uso do gravador lhe causou estranhamento: “— deixa eu ouvi!”. Era o que dizia após cada gravação. E ria quando ouvia a si mesmo, a sua voz, saindo de um objeto tão pequeno... E passávamos para outro conto.

Ao fim da coleta, eu estava com sessenta e seis narrativas e ainda havia outras a serem contadas, como apontou Seu Antônio no nosso último encontro. Para esta pesquisa acreditei ser um número suficiente. Pode-se considerar que, dentre essas, poucas serão analisadas neste trabalho. Sobretudo, pela necessidade de restringir a análise apenas às narrativas do gênero conto de encanamento. As demais, assim espero, estarão em trabalhos futuros, inclusive com novas coletas que poderão acontecer.

Desta maneira, constata-se que, para além da diferença do campo de abrangência, que aqui é mais restrito, esta pesquisa se diferencia da publicação de Pereira (1996) por situar a análise nos tópicos discursivos dos contos narrados por Seu Antônio. As transcrições e análises feitas por Pereira (1996), sobre os contos coletados em seis cidades do Vale, tiveram como objetivo resgatar a memória, a história e a cultura dos contadores, como também viu no registro desses contos uma forma de preservar este rico material da cultura popular regional. Ressaltamos que esta pesquisa sobre os contos de Seu Antônio não se isenta destas contribuições. A proposta é que, a partir do reconhecimento da importância histórica, social e cultural do *corpus*, possamos levantar um estudo que se limite à relação do contador e ouvinte por meio da enunciação, e conferir como os tópicos discursivos se apresentam pela e na

dezembro de 1939, tendo 78 anos. Ocorrência que Seu Antônio nunca reclamou, principalmente quando se viu aposentado pela idade conferida em seus documentos.

performance do contador. Deste modo, este trabalho não se isola dos demais, mas propõe uma abordagem diferenciada no intuito de oferecer um complemento às pesquisas até então realizadas nesta região.

Trabalhos como o de Batista (2007) tenderam a abordar a questão dos gêneros discursivos provenientes da literatura oral e voltados à sala de aula; outros como Ferreira (2010), Rosinholi (2011) e Coelho (2003) trabalharam os contos populares pela abordagem sugerida por Vladimir Propp (2006)²⁵, em uma tentativa de encontrar uma estrutura fixa em relação às ações e funções dos personagens; muitos, como Pereira (1996) e Lima (2003), em trabalhos pioneiros, investiram aos contos populares o título de elemento capaz de integrar e manter a memória de um grupo e assim os relacionaram com a história e modos de vida de seus contadores. De uma certa forma, estes trabalhos superam a ideia da tentativa de buscar uma linha genealógica do conto popular, apontando que, atualmente, muitos estudiosos reconhecem a impossibilidade de situar o conto em uma linha cronológica, como fizeram, a exemplo, com a reconstituição da língua indo-europeia, indicando a existência de um idioma primitivo comum. Sabe-se que os elementos do conto se perdem, se associam, se modificam, se recriam de acordo com as experiências do passado e com o vivenciado no presente. Portanto, analisá-los na tentativa de remontar suas origens é um trabalho tão infrutífero quanto tentar discutir a perda de elementos da oralidade na transposição à escrita, o que ainda é recorrente em algumas publicações. Para Almeida,

os estudos sobre a literatura oral debruçam-se, portanto, fundamentalmente sobre dois objetos: a performance ou apresentação oral — modo de transmissão tradicional, com todos os seus componentes de linguagem verbal, gestual, sonora, cênica, enfim —; e sua representação através de suportes gerados pela indústria — a gravação em fita magnética, o vídeo, o livro —, que recolocam as questões de linguagem, a partir de cada processo de reprodução. Assim, podemos dizer que, ao lidarmos com gravações em fitas sonoras, por exemplo, enfrentamos o problema da perda da imagem como elemento integrante da performance; a gravação em vídeo, por outro lado, embora preserve a imagem, tem de lidar com a redução de cenas, uma vez que, por exigência do próprio meio, o tempo de projeção terá de ser muito menor do que o tempo da apresentação oral; o registro em livro, por sua vez, dando-se necessariamente em linguagem verbal escrita (ainda que não se limitando a ela), configura-se, em princípio, como aquele em que se verifica mais perda, pois nele se perde a própria essência da literatura oral — a voz. A escrita é, sem dúvida, uma linguagem de segundo grau (...) (ALMEIDA, 2004, p. 164).

Se pensarmos no leitor, ainda podemos acrescentar que os suportes alteram a forma da recepção. Um conto pode ganhar formatos totalmente distintos quando corporificado no imediatismo da fala do contador e quando se situa em signos dispostos em um papel. Um livro, antes que o leitor o abra, carrega consigo uma sacralização que o legitima como objeto de valor.

²⁵ Em *Morfologia do conto maravilhoso* (1928), Propp expõe uma metodologia de análise do conto maravilhoso, definindo este tipo de narrativa, não em relação aos temas, mas à sua composição e construção, que ele desmembrou em sete papéis ou personagens fixos e trinta e uma funções (ações) (Cf. PROPP, 2006). Ao longo da nossa pesquisa, notamos que o uso desse tipo de abordagem é ainda muito comum no cenário das pesquisas com narrativas orais no Brasil.

E, mesmo antes do contato com o conteúdo específico, é oferecido ao leitor “todo um ‘paramento’ que prepara e cerca a leitura, sinalizando-a com referências e valores e distanciando radical e definitivamente a escrita da oralidade” (ALMEIDA, 2004, p. 154). A fala está situada no ato da performance: a palavra dita, sonorizada, gesticulada e presentificada pela figura do contador é sentida pelo ouvinte e atinge valor simbólico que certamente destoará de sentido quando reproduzida à forma escrita. Compreende-se, portanto, que a barreira existente entre texto oral e texto escrito não ocorre somente por um preconceito ideológico, mas se constrói muito antes, involuntária e inconsciente, pela própria forma de como o conto se apresenta ao seu público, sendo que este também é limitado de acordo com esses suportes.

Almeida (2004) discute que o conto popular pode ser trabalhado de várias formas a depender das necessidades do observador, do pesquisador, do escritor, do ouvinte ou do próprio contador. Sendo que pode atender mais à literatura criativa, por meio das traduções, criações, recriações ou transcriações; ou se dedicar mais à ciência ao fazer uso da coleta e da transcrição. Lembrando novamente que, em maior ou menor grau, a oralidade carrega consigo traços intransponíveis ao texto escrito e vice-versa. Mas, nesta pesquisa, nos resguardamos a citar brevemente essas distinções, pelo fato de não ser o objetivo principal adentrar no mérito dessa discussão.

Neste trabalho, conforme explicado, por meio do *corpus* coletado, optamos por um tipo de transcrição em que se procura respeitar os elementos da performance e do contexto da fala, de acordo com a relevância à análise do Tópico Discursivo (TD).

CAPÍTULO II

A NARRATIVA COMO UM DOMÍNIO DISCURSIVO



hegou num ponto em que pensei: ele carrega as ressonâncias do seu povo. Ao ouvi-lo infância afora e agora, tempos mais tarde, ao escrever este trabalho, tive a sensação de que eu também me tornava um carregador de ressonâncias. Tive a certeza de que os contos do meu tio nunca adormeceriam e me senti feliz por isso... (Reflexão pessoal).

Neste capítulo, em consonância com abordagens contemporâneas, trazemos definições sobre os domínios discursivos e os gêneros textuais, ponto em que apresentamos alguns dos principais gêneros das narrativas orais: mito, lenda, causo e contos. Ressaltamos, nesse sentido, que aquilo que comumente se define como narrativa corresponde a uma esfera da atividade humana na qual se agrupam diversos gêneros orais e escritos.

2.1 O domínio discursivo ficcional e seus gêneros

Segundo Marcuschi (2011), os gêneros textuais são entidades fluidas que se corporificam por meio do uso da linguagem, ou seja, são formações interativas, multimodalizadas e flexíveis de organização social e de produção de sentidos. Marcuschi (2011) compreende que os gêneros são formas de ação táctica, em que há uma seleção de ferramentas adequadas a algum objetivo. Portanto, os gêneros não podem ser concebidos como unidades estanques, sobretudo pelo fato de suas formações estarem ligadas a um contexto social e histórico, o que os relativiza no tempo e no espaço. O pesquisador retoma a noção de Bakhtin (2003) ao considerar que os gêneros textuais são “relativamente estáveis”, apontando que a noção de relatividade deve ser considerada como aspecto importante frente às “fronteiras fluídas dos gêneros” (MARCUSCHI, 2011, p. 18-20). Nota-se que os gêneros surgem, se mesclam, se ramificam ou dão lugar a outros de acordo com uma necessidade social ou por se ajustarem às novas ferramentas tecnológicas (o rádio, a TV, o telefone, a internet). Desse modo, a compreensão de um gênero demanda entender a sua adaptação, sua função mediante a organização linguística, e sua ação social no contexto histórico-cultural.

Para o linguista, a formação dos gêneros está condicionada às escolhas do falante no uso da linguagem, o que implica aos gêneros uma identidade que — assim como a própria linguagem —, não é rígida, mas que também não se forma de modo aleatório. Marcuschi (2011) aponta que, ao pensar os gêneros textuais deve-se priorizar não a forma ou a estrutura, no intuito de delimitá-los. Para ele, “hoje, a tendência é observar os gêneros pelo seu lado dinâmico, processual, social, interativo, cognitivo, evitando a classificação e a postura estruturais”

(MARCUSCHI, 2011, p. 19).

Os gêneros textuais, segundo o autor, embora tenham essa flexibilidade, conseguem se encaixar em categorias. Mas, “precisamos ter a sensibilidade para os enquadres dos gêneros e não podemos tomá-los como se fossem peças que se sobrepõe às estruturas sociais. Nem são peças que refletem as estruturas sociais” (MARCUSCHI, 2011, p. 19). É importante citar que, para ele, o reconhecimento de determinado gênero não está vinculado somente à sua forma e sua estrutura, mas também ao seu reconhecimento e uso no meio social.

Atualmente, a pesquisa de identificação dos gêneros textuais não é algo tão pertinente visto a inúmera quantidade deles. Marcuschi (2010) aponta que em uma pesquisa realizada por alemães chegou-se a catalogar 4.000 gêneros, sendo que muitos ainda poderiam surgir por meio de fenômenos como o hibridismo e as interferências sócio-históricas. Uma lista fechada de todos os gêneros demandaria um trabalho muito extenso e ainda assim não resguardaria a existência fixa de qualquer um deles, pois, como já apontamos, os gêneros se definem enquanto modulados pelas atividades sociodiscursivas. De acordo com o autor, os “gêneros são formas verbais de ação social relativamente estáveis realizadas em textos situados em comunidades de práticas sociais e em domínios discursivos específicos” (MARCUSCHI, 2010, p. 26).

Por essa premissa, Marcuschi (2010) deixa claro que todo gênero se realiza em textos. Valendo destacar a diferença entre texto e discurso. Para ele “*texto* é uma entidade concreta realizada materialmente e corporificada em algum gênero textual. *Discurso* é aquilo que um texto produz ao se manifestar em alguma instância discursiva” (MARCUSCHI, 2010, p. 25). Assim, gênero e discurso se realizam em textos. O texto, portanto, ocupa uma posição mais abrangente na instância comunicativa, sendo subordinados apenas pelos domínios discursivos, que “são as grandes esferas da atividade humana em que os textos circulam” (MARCUSCHI, 2010, p. 25). De modo mais específico, Marcuschi, considera que os domínios discursivos são:

uma esfera da vida social ou institucional (religiosa, jurídica, jornalística, pedagógica, política, industrial, militar, familiar, lúdica etc.) na qual se dão práticas que organizam formas de comunicação e respectivas estratégias de compreensão. Assim, os domínios discursivos produzem modelos de ação comunicativa que se estabilizam e se transmitem de geração para geração com propósitos e efeitos definidos e claros. Além disso, acarretam formas de ação, reflexão e avaliação social que determinam formatos textuais que em última instância desembocam na estabilização de gêneros textuais. E eles também organizam as relações de poder. (...) os domínios discursivos operam como enquadres globais de superordenação comunicativa, subordinando práticas sociodiscursivas orais e escritas que resultam nos gêneros (MARCUSCHI, 2008, p. 194).

No livro, *Produção textual, análise de gêneros e compreensão* (2008), Marcuschi apresenta um artigo intitulado *Domínios discursivos e gêneros textuais na oralidade e na escrita*. Primeiramente, ele apresenta uma tabela de distribuição dos gêneros, separando-os de

acordo com o domínio discursivo e também de acordo com as modalidades de uso da língua, oral ou escrita, e reitera que muitos gêneros estão presentes nas duas modalidades, como ocorre com o nosso objeto de estudo, o conto (MARCUSCHI, 2008). Os domínios discursivos elencados por Marcuschi (2008) são: Instrucional (científico, acadêmico e educacional), Jornalístico, Religioso, Saúde, Comercial, Industrial, Jurídico, Publicitário, Lazer, Interpessoal, Militar e Ficcional. A nossa observação se restringe a este último domínio discursivo, no qual se encontram os gêneros da narrativa popular. Em segundo momento, Marcuschi (2008) apresenta uma segunda tabela, expondo a “distribuição dos textos falados e escritos no contínuo genérico”, em que as narrativas aparecem dispostas nos dois lados, tanto no campo da escrita quanto no da fala.

Em recorte, reproduzindo a tabela proposta por Marcuschi (2008), teríamos o seguinte:

Tabela 4 - Domínio discursivo ficcional

| Domínio Discursivo | Modalidades do uso da Língua | |
|--------------------|---|---|
| | Escrita | Oral |
| Ficcional | épica - lírica - dramática; poemas diários; <i>contos</i> ; mito; fábulas; peça de teatro; lenda; parlendas; fábulas; histórias em quadrinhos; romances; dramas; crônicas; roteiro de filme | fábulas; <i>contos</i> ; lendas; poemas; declamações; encenações. |

Tabela 04 — Fonte: MARCUSCHI, 2008. Adaptado.

Neste ponto percebemos que o gênero conto popular se apresenta nas duas modalidades de uso da língua. Portanto, podemos deduzir que os trabalhos de transcrição, recriação, adaptação e transcrição dos contos populares estarão lidando diretamente com os dois formatos de uso da língua, gerando produções que, a depender do escritor/pesquisador, ora terão como prioridade os elementos da oralidade, ora terão preferência os elementos da escrita, como nas produções citadas no tópico anterior.

O trabalho de Marcuschi (2008) nos serve de referência para situar os gêneros pertencentes às *narrativas orais*, expressão que, na prática, representa um *domínio discursivo* e, por isso, abriga um variado número de textos. Sabemos assim que, para além do conto, outros gêneros da oralidade popular brasileira também estariam elencados no domínio das narrativas orais, que aqui vamos chamar de esfera ou domínio ficcional. Em nossa pesquisa bibliográfica, notamos que parte significativa dos autores têm realizado investigações sobre esse domínio elegendo, como objetos de estudo da modalidade oral, geralmente o conto ou conto popular, o mito, a lenda, o causo ou causos, a adivinha, a saga (cf. BATISTA, 2007; COELHO, 2003; FERREIRA, 2010; ROSINHOLLI, 2011). Vale notar, nesse sentido, que nem todos estão indicados na tabela acima, visto que Marcuschi (2008) apenas pretende traçar um panorama explicativo geral, e não propor uma listagem exaustiva de gêneros.

Em uma tentativa de delimitar nossas considerações a respeito do que é o conto popular, apresentamos algumas distinções entre alguns gêneros que percorrem a oralidade brasileira, sendo que tais delineamentos foram baseados em pesquisas publicadas na última década (cf. BATISTA, 2007; COELHO, 2003; FERREIRA, 2010; ROSINHOLLI, 2011). Por isso, nota-se que destacamos somente os quatro gêneros de maior recorrência nessas pesquisas, a saber, o mito, a lenda, o causo e o conto. Deste modo, as particularidades de cada um podem ser mais bem visualizadas. Sendo válido ressaltar que, como apontado por Marcuschi (2011), as características dos gêneros são relativamente estáveis e, portanto, não devemos tomar as considerações seguintes como indicativas de formas rígidas de cada um.

2.2 Mito

Concebendo a memória, a oralidade e a tradição como condição para existir, o *mito* é um gênero que se destaca pela notável presença na Antiguidade Clássica, sobretudo na Grécia Antiga, que é reconhecida como o berço da mitologia e detém bastante prestígio no mundo ocidental.

O mito tem uma origem fundamentalmente religiosa e, por isso, tem representação coletiva e faz referência ao que é sagrado. Como define Ferreira (2010), o mito conta ao homem algo que não era e começou a ser. Sua função é basicamente explicar a origem, o princípio dos tempos, se consagrando, portanto, como narrativa de criação. Esse mesmo pesquisador revela que o mito não é uma criação ficcional vã, sobretudo pela clareza da função religiosa e do reflexo dessa narrativa nas atitudes do homem. Portanto, segundo Ferreira (2010), o mito satisfaz a profundas necessidades religiosas, designa aspirações morais, reflete pressões e imperativos de ordem social, e mesmo exigências práticas; não é uma explicação científica; não é uma fabulação vã, pelo contrário, é uma verdadeira codificação da religião primitiva e da sabedoria prática. Deste modo, ele afirma, o mito “revela ao homem o sentido dos atos rituais e morais, indicando-lhe o modo como deve executá-los” (FERREIRA, 2010, p. 86-87).

Entretanto, o mito não é um dogma religioso: a relação que os antigos em geral, e especificamente os gregos, tinham com o mito não é a relação que se tem com o dogma religioso. Na Grécia Antiga, os personagens da mitologia são deuses e heróis com qualidades humanas que interferem para o bem ou para o mal, sendo a narrativa um grande feito. Deste modo, como aponta Coelho (2003), ao interferir nas ações e pensamentos do homem, o mito não serve apenas à audição, mas situa-se e se caracteriza na e pela vivência. Nesse sentido, frisa a pesquisadora, “o mito se distingue do conto popular, perante o qual se adota uma atitude de atenta ‘audição e não de vivência’” (COELHO, 2003, p. 13).

A distinção que Coelho faz entre conto e mito é também estendida ao gênero lenda.

Para ela,

a lenda está mais desvinculada do povo, isto é, está menos ligada a um povo específico, enquanto que o mito é o patrimônio cultural de um povo, constituindo-se num elemento de coesão social, de agregação e, em consequência, preservando-lhe a identidade. Apesar dos aspectos fantasiosos, dos elementos fantásticos e aparentemente ilógicos que o povoam, o “mito” é uma verdade para o povo que o cultiva, está profundamente enraizado no seu tecido social, distinguindo-se, portanto, da lenda e, sobretudo da superstição (COELHO, 2003, p. 10).

Seguindo a mesma referência contrastiva, Cascudo (2006, p.112) afirma que o mito “age e vive, milenar e atual”, ao passo que a lenda é constituída por uma ação remota, inatural; é uma ação suspensa e local; é também menos dependente do divino.

O mito é ilógico e irracional: ao tentar explicar o homem e o mundo o mito ultrapassa a barreira do real. Para Batista, “a natureza humana não se esgota na capacidade lógica e racional, por isso o mito, em sua forma narrativa, abarca o mistério. O mito é altamente simbólico e é por meio dos símbolos que explica: as interpretações podem ser muitas” (BATISTA, 2007, p. 67). Ao estudar o mito, esta pesquisadora definirá que ele se caracteriza pelas seguintes funções: função mística — consciência do mistério; função cosmológica — de mostrar a forma do universo; função sociológica — legitimar uma ordem social; função pedagógica — de ensinar a viver uma vida humana sob qualquer circunstância.

Outros autores também discorrem sobre as funções do mito e corroboram as definições de Batista. Em sua pesquisa, Coelho elucida à função pedagógica ao citar que os mitos:

se configuram como uma forma privilegiada de se passarem ensinamentos para a própria cultura em que emergem ou para fora dela, apresentando um conjunto considerável de formulações sobre como devemos nos comportar, dos valores e das práticas que são comuns ao grupo social em que circulam (COELHO, 2003, p. 17).

Em outro trecho do seu trabalho, Coelho (2003) enfatiza que o mito tem uma funcionalidade bastante plural. Seguindo esta pesquisadora,

podemos afirmar que o mito, em essência, é uma resposta. Assim, o homem pergunta e o mito responde. Em função do que ele pergunta, as respostas podem ser as mais diversas: “Uma resposta teológica para as suas aspirações, uma compreensão mais vasta que o íntegro, de uma forma sacral, no macrocosmo a que pertence e, simultaneamente, um encontro consigo próprio e com a divindade, encontro que lhe traga a paz e a fé. Mas também uma integração social, uma personalização da sociedade circundante, um dimensionamento microcosmático do Universo; inversamente, uma generalização, uma socialização dos seus problemas individuais, uma projeção do ego numa escala dimensionada cosmicamente, uma compreensão do SER que não passa apenas pela via ontológica” (COELHO, 2003, p. 15-16).

A palavra mito, na visão de Cascudo (2006, p.53), designa o ser fabuloso testemunhado por pessoas, no tempo passado e atual, sendo que algumas características são modificadas de acordo com a localidade onde ocorre. Alguns exemplos dos mitos brasileiros

são: saci-pererê; lobisomem; caapora etc. Para este pesquisador, o mito no Brasil tem origem bastante variada, podendo ser considerado como de origem portuguesa, indígena e africana.

As pesquisas voltadas ao gênero mito são diversas e trazem abordagens diferentes sobre o gênero, o que muitas vezes reflete terminologias difusas e variadas. Em uma tentativa de melhor definir este gênero Coelho nos apresenta uma proposta bastante aceitável. Ela cita:

de todas essas definições, damos ênfase especial à de Jabouille, que ainda que provisória, parece ser suficientemente globalizante: “o mito é uma narrativa (com ação e personagens memoráveis), cujo autor não é identificável (porque pertence ao patrimônio cultural coletivo), que tem como tema o fundo lendário, étnico e imaginário (com base na tradição), e que, ao ser geralmente aceito, se integra num sistema, na maior parte dos casos religioso, e, muitas vezes sob forma literária (oral ou escrita), agrupa-se e constitui-se em mitologia” (JABOUILLE, 1974, 36-37)²⁶.

2.3 Lenda

Como apontado por Batista (2007), a palavra *lenda* é originária de legenda. As legendas abordavam lições de moral ou sapienciais a serem seguidas e tinham por base fatos relativos à vida dos santos. Com o tempo as lendas perderam o caráter religioso e passaram a ser vistas como fruto da imaginação popular, passando a ser reconhecidas como folclore.

Para Coelho (2003), as lendas são determinadas por alguns elementos, a saber: são textos que ora descrevem entes sobrenaturais, ora apresentam uma história; referem-se a acontecimentos do “passado distante”, enfocando feitos de personagens, explicando particularidades anatômicas de certos animais; podem ser contadas por qualquer pessoa a qualquer momento; podem transmitir os ensinamentos e os valores da sociedade à qual estão vinculadas; apresentam regras de conduta; explicam fenômenos da natureza.

Por estes aspectos, percebemos que a lenda absorve elementos e funções que também são comuns aos mitos, como o fato de servirem como ensinamento, o que seria a função pedagógica do mito. Entretanto, se o mito pode ser universal, a lenda tem local específico: se refere a um lugar determinado, servindo para explicar um costume ou uma romaria religiosa, por exemplo. A lenda tem traços semelhantes em todos os lugares em que ocorre, porém o que a distingue é a sinalização do que é “típico, imobilizando-a num ponto certo da terra” (CASCUDO, 2006, p. 53). Aqueles que contam uma lenda sabem definir o local e o tempo em que ela ocorreu, ressuscitando o passado e dando-a como verdade. Assim, o sobrenatural torna-se indispensável à sua manutenção bem como seu senso etiológico, que traz explicações da origem dos seres.

Segundo Cascudo (2006), em certos momentos, as lendas têm se aproximado dos mitos, não só por suas funções, mas em detrimento da própria modalidade do uso e da forma

²⁶ JABOUILLE, Victor (*Iniciação à Ciência dos Mitos*. Portugal: Editorial Inquérito, 1986/1994) *apud* Coelho (2003).

como estão ocorrendo. Ele descreve que,

a lenda dos indígenas brasileiros não teve a extensão da fábula ou do mito. Resiste quando adaptada à mentalidade mestiça. Só é evocada no seio das tribos ou nas páginas dos registros de viagens. É mais citada nos livros que lembrada no espírito do povo. Uma aventura do Matinta-pereira é de fácil depoimento nos arredores de Belém e Pará. Inútil perguntar ao informador pelas lendas. Contará mitos (CASCUDO, 2006, p. 105).

Sobre essa questão, Ferreira (2010) sugere que o mito e a lenda se aproximam ao tentar explicar a origem do homem, de onde vem e para onde vai. O que as distingue talvez possa ser o fato de que as lendas refletem uma identidade mais local, de determinado povo. Assim, as lendas “constituem o patrimônio cultural de um povo, sendo elemento de coesão social, de agregação e de formação da identidade e do comportamento social de seus membros” (FERREIRA, 2010, p. 88). Neste ponto, notamos que este conceito apontado por Ferreira (2010), de que a lenda é vinculada a um grupo nas suas especificidades, também é defendido por Batista (2007). Contudo, Coelho (2003) cita que para alguns autores “a lenda está mais desvinculada do povo, isto é, está menos ligada a um povo específico” (COELHO, 2003, p. 10). Essas divergências mostram que há uma aproximação entre os elementos do mito e da lenda. Mas também evidenciam a carência de estudos que melhor delimitem as aproximações e distinções entre esses dois gêneros. E talvez, podemos acrescentar, isso reforce as ideias da mutabilidade e interferências que coexistem naturalmente entre os gêneros.

2.4 Causo

Alguns autores preferem registrar *caso* em vez de *causo*. Batista (2007) defende que a grafia *caso* apresenta-se nos dicionários da seguinte forma:

“acontecimento, fato, sucesso, ocorrência” e ainda como sinônimo de “história, conto”. Os utilizadores do vocábulo *causo* seriam portanto os homens do povo, no sentido de “conjunto das pessoas pertencentes às classes menos favorecidas” (AURÉLIO, 2000)²⁷, ou seja, aqueles que, não tendo estudo suficiente, não se apropriaram da norma culta da língua, segundo a qual a grafia correta para a palavra é *caso* e não *causo*. (...) a proposição aqui defendida é a de que o *causo* se constitui num gênero discursivo específico e, como tal, se distingue da variedade de aceções atribuída ao vocábulo *caso* (...) (BATISTA, 2007, p. 100).

Para Batista (2007), *causo* é uma narrativa oral não-ficcional. Apresentando-se como um relato de fatos vividos ou testemunhados por aquele que conta, podendo também ter sido ouvido e transmitido por outrem. Deste modo, como define Rosinholi (2011), o *causo* ganha aspectos de realidade ao situar personagens e fatos ligados às experiências do próprio contador, o que evidencia o caráter de verossimilhança. Entretanto, ao mesclar os fatos com seres imaginários, como assombrações e acontecimentos extraordinários, o ouvinte é

²⁷ Aurélio (*Dicionário eletrônico Aurélio*, Aurélio Buarque de Holanda Ferreira - século XXI. Versão integral do Novo Dicionário Aurélio – Século XXI. CD-Room) *apud* Batista (2007).

redirecionado ao espaço da dúvida e do mistério. Como critério de afirmação do que se conta, os causos sempre apresentam, logo no início, uma referência: “diz-se quem contou; ainda que a memória popular não tenha formalidades autorais, um mínimo de indicações registra a origem do relato” (BATISTA, 2007, p. 103). Além disso, é comum que exista uma demarcação temporal,

[...] dificilmente se diz o ano, a data pode ser inferida por quem ouve a partir do contato com o contador. O contador muitas vezes situa o fato no tempo a partir da sua memória: “há muitos anos”, “quando eu era criança”, “no tempo dos meus avós”, “eu devia ter uns quatorze anos” (BATISTA, 2007, p. 103).

De um modo geral, os ouvintes são parentes do contador, o que indica que têm conhecimento dos personagens presentes na narrativa, quando se trata da presença de pessoas reais, e também conseguem situar o espaço e tempo mencionados. O caso ocupa a memória coletiva de um grupo, que pode ou não lhe dar credibilidade. Neste aspecto, o contador se assegura do testemunho de terceiros ou até mesmo de apelos religiosos para resguardar-se de eventuais dúvidas advindas dos ouvintes. Como aponta Batista (2007), “os contadores apelam para a boa vontade do ouvinte em dar crédito a sua história com afirmações que podem tomar Deus como testemunha: ‘Por Deus que é verdade!’, ‘juro por Deus, Nosso Senhor!’” (...). Essa legitimação da verdade é consolidada pela interação entre contador e ouvinte, mas nota-se que o caso não tem compromisso com o real ao fazer uso de elementos fictícios.

A maioria dos autores estudados apontam que os maiores contadores de causos eram os tropeiros, em tempos mais antigos (cf. ALMEIDA, 2004, p. 74; PEREIRA, 1996, p. 22; WEITZEL 1995, p. 57). Destacam-se também como incríveis contadores, caçadores, pescadores, vaqueiros, caixeiros e até mesmo motoristas de caminhão, em se tratando de ambientes mais urbanizados. Cada um com seu modo particular de mesclar seres fantasiosos com traços de realidade, em narrativas que beiram o absurdo. Notando-se, porém, que todos têm algo em comum: são viajantes. Segundo Benjamin (1994), há dois grupos de bons contadores: os viajantes que sempre trazem uma narrativa de lugares distantes, tendo sempre algo novo para contar, e os conhecedores do seu país. Benjamin aponta que,

entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos. Entre estes, existem dois grupos, que se interpenetram de múltiplas maneiras. A figura do narrador só se torna plenamente tangível se temos presentes esses dois grupos. “Quem viaja tem muito que contar”, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições (BENJAMIN, 1994, p. 198-199).

O enredo do caso é composto por assombrações, lobisomens e outros seres míticos. A diferença em relação aos outros gêneros é que os acontecimentos sobrenaturais podem envolver pessoas do cotidiano, em seus trabalhos ou afazeres costumeiros. Por isso, o caso revela a identidade de um povo e tem sua realização em local bem demarcado. Como

aponta Batista (2007) uma das funções do causo é a constituição da identidade juntamente com a preservação da memória e a função educativa derivada dos valores expressos nas narrativas. Segundo ela, a questão da identidade cultural está ligada à noção de pertencimento: “os causos são daquele povo, daquele lugar e, sendo assim, constituem a identidade local” (BATISTA, 2007, p. 112).

Ao transcrever a fala de um entrevistado, Batista (2007) revela: “tem o causo e tem a imaginação que é o seguimento do conto”, ou seja, “o causo é uma coisa que aconteceu e o conto é uma coisa que o contador criou”. Um elemento que ambos podem ter em comum, destaca a autora, é ausência de um título específico, o que não ocorre quando há transposição à escrita.

2.5 Conto

Considerado também como *conto* popular, o conto se apresentou como um dos gêneros menos estudados pelos autores abordados nesta pesquisa, mas nem por isso deixou de ser citado. Alguns autores, como Batista (2007), apontam que o conto é uma narrativa oral compreendida como ficção, sendo contada em prosa — podendo ser rimada, de criação coletiva e autoria anônima. Para Cascudo, “é preciso que o conto seja velho na memória do povo, anônimo em sua autoria, divulgado em seu conhecimento e persistente nos repertórios orais. Que seja omissos nos nomes próprios, localizações geográficas e datas fixadoras do caso no tempo” (CASCUDO, 2004, p. 13).

Para Ferreira (2010), embora os contos mantenham algumas estruturas estáveis ao longo do tempo, o conto popular revela características próprias do contador e do seu contexto social, pois, “o conto popular permite ao contador acrescentar as ideias e pensamentos que ele acha necessário registrar dentro daquele conto. O cerne continua, mas o revestimento é elaborado de acordo com a vontade do narrador” (FERREIRA, 2010, p. 81). Deste modo, Ferreira (2010) reafirma, que a ausência de um narrador específico permite que os contos sejam modulados pela própria experiência dos contadores. Para este autor, o conto sobrevive por meio de uma constante, em que “a ideia de ‘contar com as próprias palavras’ estimula realizações sucessivas, fora do universo da realidade, e sempre renovadas” (FERREIRA, 2010, p. 82).

O enredo dos contos pode ter uma variação ampla, a depender do tema central abordado. Entretanto, Batista (2007) cita que, segundo Jolles (1930)²⁸, ao enredo se aplica uma moral ingênua pela qual se impõe um ideal de justiça e de bem, após uma situação de injustiça vencida pelos protagonistas. Entretanto, é preciso demarcar que o conto popular não se relaciona

²⁸ JOLLES, André (*Formas simples*. São Paulo: Cultrix, 1930) *apud* Batista (2007).

com a noção de “final feliz”, adotada pelos contos de fada ou contos maravilhosos. Batista recorre a Jolles para afirmar que:

na origem os contos populares — transformados em contos de fadas — podiam ter finais igualmente trágicos, como os anticontos de Jolles. Não obstante os contos de fada tenham se firmado como gênero discursivo na sociedade atual, os contos populares e os causos — diferenciados por esta pesquisa — continuam sendo produzidos, com características linguísticas, discursivas e composicionais diversas daquelas dos contos de fada ou contos maravilhosos (BATISTA, 2007, p. 72).

Batista (2007) relata que, “de acordo com Held: (...) atrás dos contos perfilam conflitos políticos, sociais, referências à sexualidade, à realidade trágica e, muitas vezes, cruel das relações humanas”²⁹. Portanto, essas adaptações sofridas pelos contos têm uma relação direta com o contexto social em que eles ocorrem, o que revela uma notável função dos contos em épocas mais antigas: a função educativa. A exemplo dessas mudanças, em certo momento, ao compreender que o final trágico dos contos não era coerente com a puerilidade infantil, as adaptações foram amenizando esse aspecto do grotesco. Batista sugere que “a inclusão dos finais felizes nos contos adaptados à literatura infantil atual revelam *[sic]* a representação dos adultos sobre as crianças: seres frágeis que devem ser poupados de histórias traumáticas” (BATISTA, 2007, p. 73). Para Pereira (1996), a função do conto vai além da educação, colaborando para a estruturação do homem como sujeito inato à sua história e cultura. Segundo esta autora,

os contos orais exercem em seu contexto a função social de ensinar às gerações um modo de conciliação do muito novo e do extremamente antigo, mesmo arcaico, ideando uma colagem que sugira os caminhos do que se pensa moderno sem o abandono do passado. Essas narrativas querem mostrar uma possibilidade aceitável de se incorporar, nos hábitos da comunidade, características diversas daquelas em que se originaram e, nessa maleabilidade, realizar a continuidade com os sistemas de tradição (PEREIRA, 1996, p. 62).

Deste modo, atualmente, a função de divertimento, como aponta Rosinholi (2011), assume um maior grau de reconhecimento dentro do conto popular. Embora, muitos autores discorram que outras funções estão implícitas a essa narrativa. Batista (2007), de modo mais abrangente, afirma que o conto tem as seguintes funções: “divertir, informar e disseminar valores e regras no meio social” (BATISTA, 2007, p. 72).

Como citado no tópico sobre o gênero mito, o conto se difere deste por dar maior prioridade à audição em detrimento da vivência. Para Rosinholi (2011, p. 24), muitos mitos, ao perderem a conotação religiosa, acabaram sendo reelaborados como contos ou lendas. E, em relação aos causos, o conto se difere por situar-se mais próximo à imaginação do que à

²⁹ HELD, Jacqueline (*O imaginário no poder: as crianças e a literatura fantástica*. 3. ed. São Paulo: Summus, 1980, p. 169) *apud* BATISTA, 2007, p. 73)

realidade.

O conto popular pode assumir características variadas, a depender do seu enredo. Cascudo (2006) foi um dentre os vários estudiosos que tentaram uma classificação, chegando a agrupá-los da seguinte forma: contos de encantamento, contos de exemplo, contos de animais, facécias³⁰, contos religiosos, contos etiológicos, do demônio logrado, contos de adivinhação, de natureza denunciante, contos acumulativos e ciclo da morte.

Apenas para efeito de comparação, propomos na tabela abaixo a fim de ilustrar as principais características identificadas no cotejo dos trabalhos a que tivemos acesso. Vale ressaltar que, ao considerar somente alguns estudos mais recentes, Cascudo (2006) não aparece mencionado na tabela. Entretanto é notável a sua importância e reconhecimento por todos os autores citados, o que justifica a relevância dos trabalhos sobre narrativas orais por ele feitos como também indica a forte influência das suas concepções para os pesquisadores abaixo mencionados na tabela 05 (na próxima página).

³⁰ Dito ou comentário que provoca ou pretende provocar o riso; chiste, graça, motejo, piada, pilhéria. Fonte: *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* 2008-2013. Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/fac%C3%A9cia>>. Acesso em: 15 de out. 2018.

Tabela 05 — Gêneros pertencentes às narrativas orais populares

| GÊNEROS PERTENCENTES ÀS NARRATIVAS ORAIS POPULARES | | | | |
|--|---|---|---|--|
| AUTORES | Mito | Lenda | Causo | Conto |
| Batista (2007) | <ul style="list-style-type: none"> • pode ser universal; • refere-se ao conjunto das mitologias; • altamente reconhecidos na Grécia antiga: mitologia grega; • refere-se ao que é sagrado; • não tem função de entretenimento; • funções do mito: tem função mística, consciência do mistério; tem função cosmológica, de mostrar a forma do universo; tem função sociológica: legitimar uma ordem social; função pedagógica: de ensinar a viver uma vida humana sob qualquer circunstância; • serve para explicar a origem, o princípio dos tempos; • narrativa de criação; • representação coletiva; • ilógico e irracional • ultrapassa o real; • altamente simbólico; • proporciona o encontro entre o homem e a divindade; • responde aos questionamentos humanos; • não é um dogma religioso; • condição para existir: memória, oralidade, tradição; • deuses e heróis • interferem para o bem ou para o mal; | <ul style="list-style-type: none"> • tem local específico, determinado; • serve para, explica um costume; surge como legenda: tema sapiencial, relatando a vida dos santos e pregando exemplos a serem seguidos; • torna-se, mais tarde, em imaginação popular, folclore. • é mais desvinculada do povo; parte inventiva do imaginário, ficção. | <ul style="list-style-type: none"> • tem local específico: são de um povo e de um lugar bem demarcado; • aparece como “estória extraordinária”; • possui temas ligados ao sobrenatural, como assombrações; • é uma narrativa sem qualquer compromisso com o real; • possui liberdade de criação: não se pode prever o enredo ou o desfecho; • o real mescla-se com o sobrenatural; • oscila entre o racional e o mistério; • narrativa oral não- ficcional; • relata fatos vividos ou testemunhados; • tem referência: diz-se quem contou; • não tem formalidade autoral; as marcas temporais são imprecisas, mas sempre estão presentes: “há muitos anos”, “quando eu era criança”, “no tempo dos meus avós”, “eu devia ter uns quatorze anos”. • afirma-se que é verdade: “Por Deus que é verdade!”, “juro por Deus, Nosso Senhor!”; • os personagens, em geral, são pessoas conhecidas do contador; | <ul style="list-style-type: none"> • criação coletiva; • autor anônimo; • tem somente audição e não vivência; • narrado em prosa; • tem a função de divertir, informar e disseminar valores e regras no meio social; • é velho na memória; • persistente nos repertórios orais; • omissos nos nomes próprios; • sem precisão de localizações geográficas e datas; • é uma narrativa ficcional; • pode ser anticonto, sem “final feliz”; • impõe um ideal de justiça e bem, após uma situação de injustiça vencida pelos protagonistas; • mudam com o tempo; perfilam conflitos políticos, sociais, referências à sexualidade, à realidade trágica e, muitas vezes, cruel das relações humanas; • destina-se ao entretenimento; não tem título. |

| AUTORES | Mito | Lenda | Causo | Conto |
|-------------------------|---|--|--|--|
| Batista (2007) | <ul style="list-style-type: none"> • a narrativa é um grande feito; • “a mitologia viva vive-se, é um modo de expressão e pensamento”, tem audição e vivência; • tem local fixo; • marca a identidade de um povo • constitui-se como uma verdade para quem o cultiva; • precede a filosofia, a ciência da razão; • são histórias verdadeiras. | | <ul style="list-style-type: none"> • servem como lição de moral ou para divertimento; • é algo que aconteceu; • não é ficcional; • retrata alguma história da vida cotidiana; um costume ou uma memória; • tem a função de educar; • tem a função de remontar a identidade do grupo. | |
| Rosinholi (2011) | <ul style="list-style-type: none"> • narra a origem do universo e de tudo que constitui sua existência da maneira como é reconhecida; • narra uma realidade passa a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento; • é narrado apenas em momentos sagrados; • tem seu conceito relacionado a um ritual; • o conteúdo é cosmogônico ou religioso; • conserva algumas partes, mas transforma-se de acordo com o ambiente em que age. | <p>* Rosinholi não traz, em sua abordagem, conceitos relevantes à distinção do gênero lenda. Reservando-se às descrições do mito, do conto e do causo.</p> | <ul style="list-style-type: none"> • tem a participação direta ou indireta de seu narrador; • apresenta preocupação constante com detalhes (personagens, data, lugar, etc.) que expressem uma verossimilhança; mistura fatos do cotidiano com fatos extraordinários. | <ul style="list-style-type: none"> • são “histórias falsas”; geralmente é cômico; • pode ser contado a qualquer hora; em qualquer tempo/espaço. • pode advir de um mito distorcido do cunho religioso; • não é uma história verdadeira; é uma história maravilhosa ou realista; • principal função: divertimento; • o herói é um ser humano comum; • os elementos sobrenaturais ganham segundo plano; • não se refere a temas “sérios” ou reflexões filosóficas profundas; • não pertence ao narrador; • há uma estrutura central que é recorrente; • tem uma linguagem popular, informal. • não dispõe de época exata: se apropriada do tempo e espaço em que ocorre; |

| AUTORES | Mito | Lenda | Causo | Conto |
|------------------------|---|--|---|---|
| Rosinho (2011) | | | | <ul style="list-style-type: none"> • acontece no espaço do maravilhoso: não tem qualquer compromisso com os nossos conceitos de realidade. |
| Coelho (2003) | <ul style="list-style-type: none"> • é uma narrativa com ação personagens memoráveis; • tem como tema o fundo lendário, étnico e imaginário (com base na tradição); • integra a religiosidade de um povo; • pode ser oral ou escrito; • agrupa-se e constitui-se em mitologia; • para existir, tem que ser aceito pelo coletivo; • o autor não é identificável; • pertence ao patrimônio cultural coletivo; • uma história sagrada; possui igualdade ao que é verdadeiro; • traz a realidade à tona com a ajuda de entes sobrenaturais; | <ul style="list-style-type: none"> • é um texto que ora descrevem entes sobrenaturais, ora apresenta uma história; • refere-se a acontecimentos do “passado distante”; enfoca feitos de personagens; explica particularidades anatómicas de certos animais; • pode ser contada por qualquer pessoa; conta-se a qualquer momento; • transmite ensinamentos e valores da sociedade à qual estão vinculadas; apresenta regras de conduta; • explica fenômenos da natureza; • reflete uma identidade local, de determinado povo; • tenta explicar a origem do homem; • é patrimônio cultural de um povo; | <p>*Coelho não traz, em sua abordagem, conceitos referentes à distinção do gênero causo. Reservando-se às descrições do mito e da lenda.</p> | <p>*Coelho não traz, em sua abordagem, conceitos referentes à distinção do gênero conto. Reservando-se às descrições do mito e da lenda.</p> |
| Ferreira (2010) | <ul style="list-style-type: none"> • explica o surgimento do mundo; • conta ao homem algo que não era e começou a ser; • forma de o espírito humano se manifestar | <ul style="list-style-type: none"> • elemento de coesão social, de agregação e de formação da identidade e do comportamento social; | <p>*Ferreira não traz, em sua abordagem, conceitos referentes à distinção do gênero causo. Reservando-se às descrições do mito, do conto, da lenda, da fábula, da saga e da adivinha.</p> | <ul style="list-style-type: none"> • não tem autor específico; • o núcleo estrutural do conto é imutável; • acrescenta-se experiências do contador a cada reprodução; • é um fato fictício; |

| AUTORES | Mito | Lenda | Causo | Conto |
|-----------------|--|-------|-------|---|
| Ferreira (2010) | <ul style="list-style-type: none"> • é a linguagem gerada pela imaginação, a gênese; • o objeto se cria a partir de algo inexplicável; • nasce a partir de uma pergunta e de uma resposta; • é uma necessidade religiosa; • designa aspirações morais; • reflete pressões e imperativos de ordem social; • não é uma explicação científica; • não é uma fabulação vã; • é uma codificação da religião primitiva e da sabedoria prática; • revela ao homem o sentido dos atos rituais e morais, indicando-lhe o modo como deve executá-los; | | | <ul style="list-style-type: none"> • reflexo do universo em que ocorre; • conta-se com as próprias palavras; • narrado em prosa; |

Tabela 05 — Fonte: arquivo pessoal do pesquisador.

Na tabela anterior apresentamos as principais características do conto, do mito, do causo e da lenda de acordo com trabalhos publicados no Brasil nos últimos anos. De modo geral, os autores concordam que o gênero conto é uma narrativa ficcional, primariamente oral, de autoria coletiva, desterritorializada, e com uma estrutura interna que mescla o real e o sobrenatural. As funções do conto se alteram desde o entreter até o ensinar valores morais e comportamentais, a depender de como a narrativa situa-se no espaço e no tempo. A principal variação dos contos, como elencado em Cascudo (2006), está associada ao enredo.

Segundo Cascudo (2006), os contos de encantamento são caracterizados, principalmente, pela presença do elemento mágico, do sobrenatural, do encantamento, dos dons, dos amuletos, das varinhas de condão e das virtudes acima da medida humana e natural. Com base nesta premissa é que fizemos a seleção dos contos a serem analisados. De acordo com o *corpus* coletados, a definição que concebemos sobre os contos de encantamento, para além do que aponta Cascudo (2006), é a seguinte: são narrativas geralmente marcadas pela presença de alguma tríade de personagens ou de elementos mágicos, sendo que o encantamento é fundamental para a resolução dos conflitos enfrentados pelo herói, que é um ser terreno e destituído de poderes sobrenaturais.

Em se tratando das relações do conto com o mito e a lenda percebemos que há elementos em comum, como o elemento simbólico e a memória coletiva, porém a distinção entre esses gêneros é bastante demarcada. O mito e a lenda são narrativas que tentam explicar a origem de alguma coisa, a formação de algo que não havia e começou a existir, o que não ocorre no conto. Por outro lado, o conto não apresenta a relevância religiosa daqueles.

As narrativas de Seu Antônio se classificam como conto justamente por elencar os seguintes elementos: o objeto mágico; o sobrenatural; o bruxo ou bruxa; a partida do herói; a presença de outros elementos extraterrenos. É comum que haja uma maior aproximação entre os gêneros conto e causo, entretanto, notamos que o causo é uma narrativa que apresenta verossimilhança bastante acentuada, ou seja, o contador relata fatos vividos por ele ou por conhecidos, e assim afirma a verdade do que se conta, mesmo que haja uma mescla de elementos sobrenaturais inexplicáveis à percepção da realidade. No gênero conto não há estranhamento do ouvinte frente aos fatos sobrenaturais, como a magia e o encantamento. Como aponta Rosinholi (2011), isso se deve ao fato de o conto ser considerado uma narrativa com maior carga fictícia, sem a função de explicar ou manter vínculos com a realidade. Diferente do causo, no conto não cabe ao ouvinte questionar os fatos narrados no intuito de legitimar o que é invenção do contador e o que é verdade.

CAPÍTULO III

PROPOSTAS DE ANÁLISE LINGUÍSTICA PARA AS NARRATIVAS ORAIS: A PERSPECTIVA TEXTUAL-INTERATIVA E O TÓPICO DISCURSIVO



que nos ensinam os contos? Fui percebendo, aos poucos, suas nuances, suas funções.... Os vínculos afetivos que o herói tenta reestabelecer; a esperança que ele carrega; a hospitalidade com que é recebido; crença nos objetos mágicos que vêm lhe valer em última hora... E agora, no mundo moderno, o que nos resta dos contos é o encantamento ou o grotesco? Quem irá nos valer em última hora? Tio Antônio, em sua simplicidade de homem que nos ensinou a nadar, descascar laranjas, e dormir sob o contar de suas histórias, talvez tenha essa resposta. Mas creio que tentar alcançá-la em sua performance, no recontar dos contos, é deparar com trechos ininteligíveis da sua alma de homem bom. O conto que se conta, em Tio Antônio, é também o que se vive. Tio Antônio é um grande herói, penso eu, encaminhando ao fim dos trabalhos... (Reflexão pessoal).

Após descrever as características que definem o gênero conto de encantamento e delimitarmos o *corpus* da pesquisa, em doze contos, avançamos para um possível delineamento das diversas abordagens utilizadas nos estudos de narrativas orais no Brasil nos últimos anos, utilizando como referência os autores contemporâneos mencionados neste trabalho. O principal objetivo deste capítulo é apresentarmos uma proposta de análise linguística do conto popular. Trataremos de definir a abordagem usada como referencial teórico, a Perspectiva Textual-interativa (PTI), e a sua categoria de análise, o Tópico Discursivo (TD). Em seguida, traremos um exemplo de topicalização de um conto de encantamento retirado do nosso *corpus* e, ademais, faremos uma análise mais abrangente de outros cinco contos de encantamento, no intuito de compará-los e verificar a recorrência de alguns elementos ou de quadros tópicos similares.

3.1 Abordagens e modelos para a análise linguística de narrativas orais

O estudo de narrativas orais está associado a uma diversidade de abordagens bastante ampla. Cada abordagem faz com que as pesquisas sejam delineadas por diferentes concepções do objeto. Entretanto, ao contrário do que se poderia pensar, essas diferentes visões confirmam a ideia de que as pesquisas sobre narrativas orais são puramente interdisciplinares. Os autores se diversificam entre as correntes da Literatura, da Linguística, da Antropologia, da Sociologia e da Psicologia.

Neste trabalho, observamos que a Abordagem Linguística está associada à pesquisa de Batista (2007) em que há uma tentativa de estabelecer métodos para estudo do gênero causo em situações reais de uso. Ferreira (2010) norteia-se pela Abordagem Antropológica e também pela Abordagem Literária. O conjunto de contos, fábulas e outras narrativas orais coletadas

pelo pesquisador traz descrições detalhadas do campo de pesquisa, em que ele descreve toda a sua experiência de deslocamento geográfico e contato com os contadores tocantinenses. A forma da transcrição preserva as marcas da oralidade, o que indica um estudo preocupado com uma formação identitária daquele povo, como também segue associada a ilustrações e títulos que lembram, em muito, os livros de contos infantis, denotando assim, as influências da Abordagem Literária.

A Abordagem Sociológica, em geral, está associada às pesquisas citadas acima, sobretudo pelo fato de estarem lidando com a oralidade e os meios de produção e circulação em que ela ocorre. Os autores pensam a língua como uma associação de elementos interligados ao contexto cultural, histórico e social. Entretanto, essa abordagem ganha uma maior relevância na pesquisa de Coelho (2003), em que ela estuda o surgimento dos mitos e lendas indígenas da Amazônia e as influências desses gêneros nas concepções da organização cultural e social daqueles povos.

Contudo, se por um lado a sociologia entendia a conversa e a narrativa como fenômenos caóticos e aleatórios, que ocorriam de forma indiscriminada, por outro, a linguística não conseguia atingir uma estruturação organizada que desmistificasse aquele pensamento, principalmente quando tentava estabelecer uma organização da conversação em sentenças isoladas. Foi então que se originaram os primeiros passos para a Abordagem Sociolinguística, tendo William Labov como principal precursor. Como afirma Flannery (2015), a sociolinguística laboviana se prestava “à análise da linguagem oral, em contextos de entrevista exploradoras da variação no uso de traços linguísticos em um determinado grupo social, definido tanto por região, como por idade, ocupação, etnia” (FLANNERY, 2015, p. 27). Mais tarde, com trabalhos advindos da etnografia e da antropologia foi possível constatar que as diferenças linguísticas interferiam diretamente na interação entre as sociedades, sendo que os aspectos de produção e compreensão dos signos verbais e não verbais são social e culturalmente relativos. A princípio, os estudos da sociolinguística interacional priorizavam analisar as manifestações de conflito surgidas a partir das diferenças comunicacionais. Mas, com esses estudos observou-se que a comunicação se tornava eficaz a partir de um convívio com determinada cultura e, para além disso, foi possível perceber que os eventos comunicativos são formados por uma necessidade de compartilhar um conhecimento e são regidos por regras de envolvimento. A linguagem passou a ser analisada em um contexto maior, indo além dos fatores linguísticos. Diante disso, Flannery (2015) concorda que

estudar a narrativa tendo em mente uma perspectiva sociolinguístico-interacional envolve atenção aos elementos contextuais e à interação em si, aliada aos efeitos que estes elementos exercem sobre aqueles que partilham uma narrativa, por exemplo, ou à relação compartilhada, ou construída, por meio do relato entre estes mesmos participantes (FLANNERY, 2015, p. 31).

Partindo desse pressuposto, os pesquisadores compreenderam que as narrativas não se constituíam de forma aleatória, sendo determinadas por uma sequência mediada pela inter-relação dos falantes. Em se tratando do nosso objeto de estudo (o conto de encantamento) é possível inferir que há uma predominância de um único falante, o contador, o que não descarta a presença de marcas interacionais com os ouvintes.

Flannery (2015) explica que, com o advento da Sociolinguística Interacionista, surgiram duas linhas de análise: uma linha de estudo da Narrativa e uma linha de Análise da Conversa (AC). Uma das principais diferenças entre esses dois métodos é que na AC ocorre uma observação da alternância de tópicos menores entre, no mínimo, dois falantes, ao passo que na análise da narrativa, influenciada pelos estudos labovianos, entende-se que na “estória”, há a predominância de um falante que narra aos seus ouvintes. É importante notar que, neste caso, as marcas interacionistas ocorrem por parte das reações dos ouvintes, como uma expressão facial, por exemplo. Se uma AC pode oferecer uma participação mais intensiva do outro, que oferece uma réplica quase que imediata à fala primeira, no caso dos estudos voltados à análise da narrativa é comum que se estabeleça uma reação mais passiva do ouvinte, visto que, como nos contos de encantamento, o contador toma um turno mais longo da fala. Estabelece-se, portanto, no que se refere à nossa pesquisa, a ideia de que estruturação tópica do gênero conto, embora sutil e talvez pouco percebida pelo contador, é algo que ele previamente, e talvez até inconscientemente, detém.

O que percebemos, ao verificar a existência desses dois tipos de análise, é que há uma predominância acentuada de estudos em situações de conversas cotidianas, sendo que o *corpus*, geralmente, parte de conversas em que um dos falantes é o próprio pesquisador e o outro é alguém que está sendo entrevistado. Os pesquisadores que trabalham com contos populares, mesmo que usando alguns pressupostos da abordagem sociointeracional, não apresentam uma estruturação tópica deste gênero. Ao falar dos métodos de análise, Flannery (2015) ainda discute que a noção de “estória” utilizada na AC e na análise da narrativa não está relacionada à demarcação de um gênero propriamente dito. Uma “estória” pela AC está associada ao ambiente linguístico em que é gerada uma situação de fala, ao passo que na análise da narrativa a “estória” é apenas um turno mais longo de fala, tomado por um dos falantes, dentro da própria conversação. Ou seja, em ambos os casos, a “estória” está associada a relatos do cotidiano, ou relatos de experiência do falante. Em nossa proposta de análise, entendemos que a “estória” está imersa dentro da estrutura do gênero conto de encantamento, que por sua vez, tem uma introdução demarcada pela fala do contador, como que em um prefácio ou prólogo bem sucinto³¹, e, a partir disso, o contador ocupa um turno mais longo e uniforme, sem

³¹ Ver a descrição de introdução ao “título” dos contos de encantamento descrita neste trabalho, p. 18.

interferência direta do interlocutor. Para melhor visualização da ocorrência desses processos interacionais Flannery sugere os seguintes gráficos:

Figura 03 — Relação entre estória, narrador e audiência

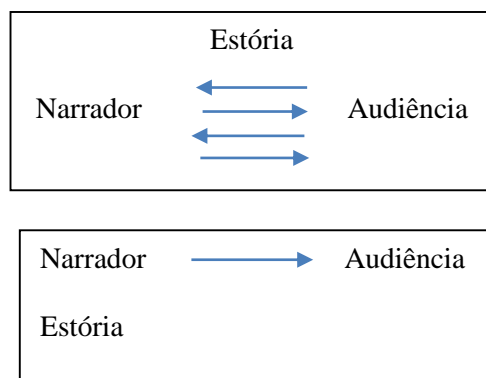


Figura 03 — Fonte: FLANNERY, 2015, p. 59-60. Adaptado.

De acordo com Flannery (2015), no Gráfico 1, “a estória é vista como resultante da relação entabulada entre narrador e audiência” e está sujeita a apreciações e contribuições dos interlocutores. Por outro lado, no Gráfico 2, “o texto narrativo é mais ou menos estático, e que seu formato é determinado aquém da relação entabulada no momento do contar, entre narrador e audiência” (FLANNERY, 2015, p. 60). Flannery ainda destaca que, “neste último caso, o papel da audiência é percebido como mais passivo do que na abordagem da AC e as feições particulares de uma estória são adquiridas no momento em que a narração tem início” (FLANNERY, 2015, p. 60).

Diferentemente desses dois métodos, desenvolveu-se no Brasil, em 1988, o Projeto de Gramática do Português Falado (PGPF). A proposta de desenvolvimento do PGPF foi apresentada por Jubran em 1987, em um encontro de pesquisadores ocorrido na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). A partir de então, os Grupos de Trabalho (GTs) distribuíram-se entre várias universidades nacionais e fomentaram ensaios de pesquisadores como Ingedore Koch, Leonor Fávero, Luiz Antônio Marcuschi, Luiz Carlos Traváglia entre outros.³² Um dos objetivos deste projeto era elaborar uma proposta de estudo sobre a organização textual-interativa do texto falado. O Grupo de Organização Textual-Interativa, que era vinculado ao Projeto, tinha como fundamento a elaboração de uma gramática do português culto falado no Brasil e elaborou uma teoria para análise textual que ficou conhecida como Perspectiva Textual-Interativa (PTI).

Com a aplicação da PTI, logo constatou-se que a fala era moldada de acordo com a topicalidade, ou seja, “ao longo de um evento comunicativo, os interlocutores centram sua atenção sobre determinados temas, que se constituem como foco da interação verbal”

³² Todos os pesquisadores (48) e suas respectivas universidades são apresentados por Jubran, 2015, p.15-16.

(JUBRAN, 2015, p. 28). A partir de então, publicou-se um estudo que tratava da organização tópica da conversação, em que se fundamentava a definição da categoria analítica de tópico discursivo. Vale destacar que nossa pesquisa está diretamente ligada a este conceito e, como veremos adiante, nos serviu de referência para a análise do tópico discursivo dos contos de encantamento que encerram nosso *corpus*.

Tendo como principal finalidade a eficácia comunicativa, as estruturas linguísticas seguem um protótipo, mas podem ser descontinuadas, reajustadas no ato da fala. Como afirma Jubran (2015), diferente do que ocorre na escrita, a oralidade é permeada por fenômenos como interrupções, inserções, repetições, correções, que são elementos necessários à conversação. Nota-se, portanto, que nos estudos da PTI, o aspecto pragmático se torna mais relevante que o sintático. A linguagem estudada pela PTI é aquela que se situa no processo da interação verbal, que é efetivada de acordo com as condições de uso. De modo mais conciso, Jubran (2015), confirma que

a adoção de um enfoque textual-interativo apoia-se na concepção de linguagem como uma forma de ação, uma atividade verbal exercida entre pelo menos dois interlocutores, dentro de uma localização contextual, em que um se situa reciprocamente em relação ao outro, levando em conta circunstâncias de enunciação. Ressalta-se, assim, a visão de linguagem como manifestação de uma competência comunicativa, definível como capacidade de manter a interação social, mediante a produção e o entendimento de textos que funcionam comunicativamente (JUBRAN, 2015, p. 32).

Por essa perspectiva, a competência linguística está associada não só à forma de como se compreende as orações como também se relaciona com o domínio das estruturas textuais internalizada pelos falantes, o que reflete os aspectos da pragmática dentro da situação comunicativa. Deste modo, indica Jubran, ao trabalhar com a descrição textual-interativa, é “fundamental observar as marcas concretas que a situação enunciativa imprime nos enunciados, a fim de investigar os processos de construção textual e as funções textual interativa exercida por eles” (JUBRAN, 2015, p. 32).

Para além da Pragmática, que pelo reconhecimento da sua importância se tornou uma linha de teoria à parte, surgiram dentro da PTI outras duas linhas de fundamentação teórica para análise do texto falado, a saber: a Linguística Textual e a Análise da Conversação. Em uma definição sucinta, a Linguística Textual, dentro desta perspectiva, não está associada à análise da frase e sua organização sistêmica de nível mais reduzido (fonema/morfema/palavra, segmento frasal, frase). Pelo contrário, estuda o texto como “unidade transfrástica, a que se recorria para explicar determinados fenômenos sintático-semânticos, que não se poderiam descrever adequadamente no âmbito da frase” (JUBRAN, 2015, p. 34). Já a Análise da Conversação tem como foco o estudo da comunicação face a face, em situações informais da comunicação cotidiana. O objetivo desta análise está mais voltado a entender os propósitos da

língua falada, com uma contribuição inovadora nas propostas de pesquisa ao fazer estudo da língua informal, até então um objeto pouco reconhecido por essas áreas. Para Jubran (2015), esse tripé (Pragmática/Linguística Textual/Análise da Conversação) é essencial para quebrar com dicotomias existentes nos estudos linguísticos, como as tentativas de explicar a língua/fala separadas da competência/desempenho ou distantes do próprio contexto de produção. Em resumo, ela considera que

essa visão integrativa entre estruturas e processamento de estruturas textuais leva a admitir não só as regularidades referentes à estruturação textual, mas também princípios que norteiam o desempenho verbal — o que significa reconhecer a existência de regras que caracterizam a organização do texto e a sistematicidade da atividade discursiva (JUBRAN, 2015, p. 35).

Contudo, Jubran (2015) afirma que o enfoque linguístico-pragmático redefiniu o conceito de texto. Mas reconhece que, embora se tratasse de uma modalidade de análise do texto falado, sempre havia uma limitação: os trabalhos privilegiavam particularmente o diálogo em um texto escrito. Deste modo, acreditamos que nossa pesquisa está em consonância com o que seria adequado aos estudos da língua falada, pois optamos por fazer as transcrições dos contos de encantamento com o enfoque na fala, ou seja, respeitando todas as marcas regulares da oralidade e transcrevendo-as de modo a preservar, as características do ato da fala e da performance.

3.2 A Perspectiva Textual-Interativa (PTI) e o Tópico Discursivo (TD)

Anteriormente vimos que a PTI surge vinculada a um dos grupos voltados ao estudo do português falado no Brasil. Ficou observado que a PTI é uma opção teórica que entende a linguagem como uma ação verbal situada no ato comunicativo entre dois falantes, e que considera as interferências advindas do contexto da própria inter-relação dos falantes como também as circunstâncias em que ocorre a enunciação.

Com base na ideia que o texto falado é uma ocorrência entre no mínimo dois falantes, depreende-se que a simultaneidade, ou a intercalação dos turnos da fala, não ocorre de maneira aleatória. Pelo contrário, como define Jubran (2015) há uma construção conjunta de uma sucessão temporal lógica e organizada (JUBRAN, 2015, p. 85). Essa dedução de uma estruturação da conversação é que possibilitou a definição e utilização da categoria de análise conhecida como TD. Deste modo, Jubran (2015) explana que o tópico decorre, portanto, de um processo que envolve colaborativamente os participantes do ato interacional na construção da conversação. Em nossa análise dos contos de encantamento compreendemos que pela própria configuração deste gênero discursivo estamos lidando com uma espécie de monólogo, visto que há uma predominância da voz do contador a partir do momento que o ouvinte “cede permissão” para que se conte o conto. Entretanto, pela PTI compreendemos que todo ato de fala é produzido

perante a existência de pelo menos dois interlocutores, independentemente se as interferências ocorrem por repostas diretas do ouvinte ou pelas marcas discursivas destinadas a ele, sua presença é imprescindível para que a contação ocorra. Todo texto, segundo a PTI, é produzido perante uma interação.

Deste modo, mesmo com poucas interferências do ouvinte, inferimos que há uma estrutura tópica para o gênero conto de encantamento possível de ser analisada pelas recorrências na fala do contador. Deduzimos também, pelas próprias transcrições, que ele inclui na performance da contação marcas que indicam a presença de um público. Mas, para que se confirmem tais hipóteses passaremos à análise do conto *Maria Caçula Maria do Meio e Maria Mais Véia*, que nos servirá de referência e norteamento a definições mais precisas da topicalização do gênero conto de encantamento.

Antes de iniciarmos a análise vale destacar quais são as duas propriedades utilizadas pela categoria analítica do TD. A primeira delas é a *propriedade tópica da centração*. Esta propriedade se manifesta de acordo com um conjunto de referentes comuns entre si e que têm relevância para determinado ponto da mensagem. Seguindo a proposta de Jubran (2015), podemos dividir os traços da concernência em: concernência, relevância e pontualização. A segunda é a *propriedade tópica da organicidade*. Esta propriedade se estabelece em dois planos: o *plano hierárquico*, que compreende dependências de superordenação ou de subordinação; e o *plano linear*, que demarca as adjacências e a interposição dos tópicos.

Seguindo as referências básicas para análise tópica, passamos à tentativa de estruturação do conto *Maria Caçula Maria do Meio e Maria Mais Véia*, que se encontra na seguinte ordem de análise: segmentação tópica; organização linear; e organização hierárquica.

3.2.1 A Segmentação Tópica

Segundo Jubran (2015), a divisão tópica pode ser realizada de acordo com o princípio da *centração* e da *organicidade*. No caso do estabelecimento da segmentação tópica, a *centração* adquire maior relevância tendo em vista sua definição de categoria analítica, ou seja, a divisão dos tópicos ocorre basicamente com observações dos elementos linguísticos textuais presentes na superfície do texto. A concernência, a relevância e a pontualização permitem localizar uma interdependência entre os elementos constituintes do segmento tópico. Deste modo, a pontualização, os lexemas pertencentes a um mesmo campo semântico e os elementos de coesão podem, por exemplo, contribuir para identificar as unidades tópicas de um texto.

A seguir, apresentamos a segmentação tópica do conto *Maria Caçula Maria do Meio e Maria Mais Véia*, em que usamos os princípios da concernência, da relevância e da pontualização para delimitar vinte e seis unidades tópicas propostas. Nas transcrições dos contos

de encantamento, por se tratar de um estudo da fala, omitimos a pontuação comumente usada na escrita formal, entretanto, há marcas da oralidade, como as pausas e o alongamento das palavras, que foram sinalizadas e que, portanto, contribuíram na distribuição dos tópicos. No que se refere à concernência, as descrições dos personagens, a sequência das ações e a descrição dos espaços narrados nos permitiram compreender as delimitações dos campos semânticos. Mesmo sendo o conto de encantamento similar a um monólogo previamente condicionado a contar uma única história, a relevância, por sua vez, se apresenta por sinais recorrentes na narrativa, tais como: coerência com o título ou com o que se propõe a contar; apropriação de temas recorrentes que compõe um dorso principal, comum à maioria dos contos de encantamento — composição da família; partida do herói; auxílio do objeto mágico; realização da tarefa; casamento; e regresso ao lar —; e sinais orais de interação com os ouvintes.

01 | era a dona era:: a dona casada ela tinha três fi(lh)a... aí... quando passo(u) uns tempo ela
ganho(u):: ganho(u) um menino ganho(u) um menino...

5

02 | aí... e falo(u) ca/ com Maria Mais Véia – cê vai lá:: na horta (a)panha(r) um botão de rosa e traz
três mói/ três foia de couve pra poder fazer/ nós fazer na hora do batizado do menino intera(r)
com as outra comida – aí ela bateu pra lá... aí chego(u) lá (a)panho(u):: o botão de rosa quando
ela foi pra (a)panha(r) o mói de couve o Rei do/ dos Boi veio... passo(u) a mão nela foi
10 | embora...

03 | aí fico(u) a/ a Maria do Meio – ô minha irmã ma/ é vai lá na/ na/ na horta (a)panha(r) o mói de
couve e o botão de rosa que sua irmã tiver lá cê tra/ fala com ela pra vim embora – aí chego(u)
lá oiô oiô pra todo canto não viu não viu ela em canto nenhum aí (a)panho(u):: o/ o botão de
15 | rosa prime(i)ro quando ela foi pra (a)panha(r) o mói de couve... o Rei... o Rei dos Gavião veio
passo(u) a mão nela casco(u) fora...

04 | aí a/ a mãe delas falo(u) – ô minhas duas fia tá demora::n(d)o – mando(u) a Ma/ Maria Caçula
ir atrás – vai lá que as duas tiver lá fala com elas pra vim bora e ocê traz o botão de rosa c'um
20 | mói de couve... aí... ela (a)panho(u) o botão de rosa quando foi (a)panha(r) a co(u)ve veio o
Rei dos Peixe passo(u) a mão nela casco(u) fora... aí ro(u)bo(u) todas três... aí a muié que qui/
a véia que quis teve de ir lá na horta (a)panho(u) a couve com o botão de rosa veio fez a
comi::da... o padrinho mais a madrinha chego(u) e batizo(u) o menino...

25 | aí ele foi crescen(d)o foi crescen(d)o... pôs ele na escola ele estudo(u) bastante... aí já (es)tava
05 | grandinho com sete ano(s)...

06 | aí saiu falo(u) – ôh minha mãe eu vo/ eu quero conhecer minhas três fi/ minhas três irmã –
ah:: meu filho ocê num sabe pra onde é que elas foi! – ah eu vo(u) conhecer elas –

30

07 | chego(u) no caminho encontro(u) com um home(m) venden(d)o a bota e chapéu... aí ele
pergunto(u) – ôh hom/ cê quer vende(r) essa bota com esse chapéu? o home(m) falo(u) vendo
– aí essa bot/ essa bota com esse chapéu ocê entra dentro dela e fala assim bota e chapéu ela
leva ocê em qualquer lugar que ocê quiser... – aí ele entro(u) nela na bota e pôs o cha/ e pôs o
35 | chapéu na cabeça...

08 | aí quando/ quando ele assusto(u) (es)tava chegan(d)o lá na casa da irmã mais véia Maria Mais
Véia... aí ela (es)tava caçan(d)o um/ um ninho de galinha ele falo(u) – ah:: êh minha irmã
Maria Mais Véia – ah daonde eu não tenho irmão não! – ah ocê num lembra(do que/) eu
40 | (es)tava moço cê foi pra horta (a)panh(r) couve e num vorto(u)... – ah:: é ocê:: – mando(u) ele
entrar lá pra dentro de ca::sa coou café:: deu ele quitan::da fez janta pra e::le

09 e falo(u) – óh meu/ meu marido quando chega ele chega dan(d)o chifrada por todo canto óia a
45 parede como que tá cavacada aí óh... aí quando foi de/ deu a tarde envem chegan(d)o meten(d)o o chifre por todo lado...

chego(u) e entro(u) lá pra dentro de casa aí ele tav/ escondeu ele lá na/... atrás da porta lá... –
aqui me che(i)ra sangue rial! – né nada não leitãozinho assado que eu guardei pro'cê – aí – de
50 apresenta(r) um irmão meu aqui o quê que ocê faça a ele? – ah não faço ele nada só trato ele
10 bem como trato ocê! aí comeu e bebeu... aí pergunto(u) ele que ele dava/ que ele dava notícia
da/ onde é que era a/ a casa da/ do Rei dos Gavião o Boi/ o re/ o Boi falo(u) – óh num posso
dar ocê notícia não nós num combina não nós somo(s) inimigo... aí... garro(u) deu ele/... deu
pra ele acho que um/ acho que um anel anel de o(u)ro... aí falo(u)/ tiro(u) tirejum e falo(u) –
bota e chapéu me põe eu lá:: no terre(i)ro da casa da... minha irmã Maria do Meio...

55 aí quando ele assusto(u) já ti/ estava lá/ lá no terre(i)ro lá... aí ela (es)tava/ (es)tava barren(d)o
o terre(i)ro lá... falo(u) – êh minha irmã Maria do Meio! – ah num tenho irmão não! – ocê num
11 alembra ocê foi pra horta (a)panha(r) co(u)ve e num vorto(u)... pro dia do meu batizado – Ah
é ocê meu irmão! (ah) mando(u) entrar lá pra dentro de casa abraço(u) e::le coo(u) café:: deu
60 ele/ uma jan/ uma janta

e falo(u) – ah meu marido quando chega ele chega baten(d)o a a::sa chega rasgan(d)o tudo na
12 unha meu braço como que tá todo raNHADO... a ro(u)pa rasga::da... aí... cê esconde aí a/ den/
aí no so/ aí no armário aí...

65 aí quando ele foi chegan(d)o... fazen(d)o averão... assim ((gesticulando o braço direito em
círculos)) fazen(d)o averão e sento(u) lá e entro(u) lá para dentro de casa... – quê que guardaste
pra mim::? – ah/ é um franguinho/ franguinho assado – aí:: pôs ele lá na mesa lá – te
13 apresenta(r) um irmão aqui quê cê faça a ele? – ah faço ele nada trato bem como trato ocê – aí
70 ele veio sento(u) lá na mesa conto(u) bastante caso comeu e bebeu... – eu quero ocê me dá
notícia ond' é que minha irmã... Maria Caçula mora – AH num posso dá ocê notícia não que
eu mais Rei do/ dos Peixe num cumbina... aí deu pra ele uma... uma bolsa de dinheiro aí ele
falo(u) – bota e chapéu me põe eu lá:: no terre(i)ro da casa de minha irmã Maria Ca/ Maria
Caçula...

75 aí quando chego(u) lá ela (es)tava... ela (es)tava vin/ vin(d)o da/ da bica... com um pote d'água
na cabeça (trecho ininteligível) – êh minha irmã... Maria Caçula! – ah sai! eu não tenho irmão
14 nã::o – cê num alembra cê foi pra horta (a)panha(r) verdura e botão de rosa e num vorto(u) –
ah é ocê meu irmão! mando(u) ele entrá lá pra dentro de casa fico(u) com muita alegria com
80 e::le...

– ah quando meu irmão che::ga/ ((o contador percebe o equívoco e se corrige)) meu marido
15 che::ga ele chega jogan(d)o água pro todo la::do... as parede da casa como é que tá tudo
derrete::n(d)o... – aí subiu lá pro sote fico(u) qu(i)e::to...

85 aí quando q/ foi chegan(d)o/ baru/ esparraman(d)o água por todo canto lá e/ entro(u) pra dentro
de casa – quê que guardaste pra mi::m? que me che(i)ra sengue real – ah:: é/ é um/ patinho
assa::do! – então venha ele! – pôs lá na mesa – apresenta(r) um irmão meu aqui o quê que ocê
16 faça a ele? – ah faço ele nada trato ele bem como trato ocê... aí... cumeu e/ tiro(u) tirejum e
90 falo(u) – agora eu quero cê me dá notícia ond' é que mora uma/ uma/ uma Maria Bonita... eu
quero casa(r) com ela! – Aí o re/ o Rei dos Peixe – ah eu num/ eu num vejo fala(r) nessa moça

- 16 não mas às vez cê pode ir lá – ... aí deu a toai/ deu uma toaia pra ele -- compunha comida --
... ele entro(u) na bota e chapéu...
- 95 quando ele assusto(u) (es)tava lá no terre(i)ro lá do palácio lá do rei... aí a moça ficava... ficava
trancada num quarto debaixo de sete chave(s)... num dexava namorar com ninguém... aí ele
falo(u) bota e chapéu me põe lá no quarto ond' é que a princesa tá dormin(d)o a Maria Bonita...
- 17 aí... quando ele assusto(u) já (es)tava lá sentado na cama perto dela... contan(d)o ela/
contan(d)o ela caso lá... aí conto(u) bastante caso... a/ a véia/ a empregada levo(u)... um/ um
100 bule de café um pires de pão... ele/ ele ajudo/ ajudo(u) ela cumê... aí quando o dia (es)tava
clarean(d)o... -- a véia num via ele não a véia só levava os trem e de(i)xava lá -- quando o dia
(es)tava clarean(d)o falo(u) – bota e chapéu me põe lá no terre(i)ro – ... aí... no outro dia deu a
noite falo(u) – bota e chapéu me põe lá no terre(i)ro da/ no/ no quarto da moça outra vez –
- 105 ... aí sento(u) lá perto da cama e já conto(u) pra ela o caso – ah eu vimpra cá pra pudê namora(r)
18 c'ocê ouvi falan(d)o n'ocê quero casá c'ocê – aí bateu bastante papo... aí a véia tinha levado
um/ bandeja de de/ um bolo mais uma xícara de café:: mais pã::o aí eles comeram tudo... aí
quando o dia (es)tava clarean(d)o – bota e chapéu me põe lá no terre(i)ro –
- 110 ... aí quando deu a noite ele torno(u) – bota e chapéu me põe lá no terre(i)ro da/ lá no quarto
outra vez aí ele sento(u) lá perto dela e falo(u) – eu quero sabê:: da vida de seu pai! como é
que seu pai passa... que ocê fica/ quero/... aí ela falo(u) com a véia assim/ mando(u) a véia
fala(r)... a véia – ah:: ((falo(u) com o rei)) sua fi(lh)a quer saber da vida sua como é que/ que é
19 a vida sua – cê chega lá cê fala com ela – quando a lua é no::va eu so(u) rapazim no::vo...
115 quando ela é minguate eu so(u) um rapazinho mais de idade... é/ quando ela é crescente eu
so(u) um rapazim de idade e quando ela é minguate eu já so(u) um véio mais/ mais decadente
memo... aí... e minha vida mora de::ntro do mar dentro do mar tem uma caixa de bro::nze dentro
da caixa de bronze tem uma caxetinha tem uma pomba dentro da pomba tem um ovo e dentro
do ovo tem uma vela acesa...
- 120
20 aí minino... a véia cont/ ela/ conto(u) pra ele esse caso e ela conto(u) pro rapaz... aí ele falo(u)
– bota e chapéu me põe eu lá nabeira do mar...
- 125 aí chego(u) lá... grito(u) pro Rei dos Boi... é/ ele grito(u) pros Rei do/ pro Rei dos Peixe... o
Rei do Peixe veio – quê se quer Joãozinho? – Ah pro'cê tirá pra mim uma caixa de bronze que
21 tá lá no fundo do mar... aí o Peixe falo(u) – a hora que ocê ver a água emborboiá três vez assim
a caixa envem subin(d)o... aí a água emborboiô minino quando ele oiô a caixa de bronze
envinha subin(d)o... jogo(u) ela lá praia lá...
- 130 aí ele grito(u) pros Rei dos Boi... o Rei dos Boi veio – o quê que ocê quer joãozinho? – Ah,
22 pro'cê rubentá a caixa pra mim... quando rubentô a/ a... caixa o véio (es)tava/ começo
adoece(r)... aí o boi rubento(u) a caixa o véio já (es)tava de cama... aí... rubento(u) a outra
ca(i)xinha... aí dento da ca(i)xinha tin/ tinha a pomba juriti... a/á a juriti saiu avoan(d)o
- 135 ele grito(u) pro Rei dos Gavião o gavião veio dipressa – o quê que cê quer joãozinho? – cê
23 pega aquela juriti pra mim – o gavião saiu atrás da juriti... aí pego(u) a juriti trouxe ele mato(u)
a juriti/ abriu ela tiro(u) o ovo quebrou o ovo (a)pago(u) a vela
- 24 o véio morreu... quando ele chego(u) a casa (es)tava cheia de gente assim fazen(d)o quarto...
140 aí ele/ chego(u) fez o enterro do véio
- 25 e tiro(u) a moça de lá do quarto e caso(u) com ela fico(u) moran(d)o tranquilo lá na/
- 26 veio embora para casa da mãe dele mais ela e de(i)xo(u) a viúva do véio lá só lá no palácio lá
145 do rei

3.2.2 A Organização Linear

A organização linear é a condição articulatória da linha do texto e pode se formar por adjacências ou interposições tópicas, por isso, neste tipo de análise, o princípio da *organicidade* ganha maior relevância frente o princípio da *centração*. Essa proposta de análise é sugerida por Jubran (2015) ao estudar um discurso de interação face a face, uma conversação.

Segundo essa pesquisadora, a organização linear está diretamente ligada a dois fenômenos: a continuidade e a descontinuidade. A continuidade está associada à sequência formada por tópicos subsequentes que se iniciam somente após o esgotamento do seu antecessor. Por outro lado, a descontinuidade ocorre quando há interrupção no segmento tópico, que pode ou não ser retomado na sequência. Em se tratando da análise de Jubran (2015), em uma conversação, ambos os casos podem ser recorrentes. Entretanto, em relação aos contos de encantamento apresentados em nossa pesquisa, presume-se que o fenômeno da continuidade seja o de maior ocorrência. Sobretudo, se considerarmos que, nos contos, há apenas um falante ativo durante o processo de interação, o contador, ao passo que o ouvinte, ocupa uma posição pouco intrusiva no discurso. Sendo assim, as chances de uma ruptura tópica se tornam reduzidas visto o domínio do discurso embutido na figura do contador.

Em seguida, temos a organização linear do conto *Maria Caçula Maria do Meio e Maria Mais Vêia* (próxima página).

| | | | | | | | | | | | | |
|--|---|--|--|----------------------|-------------------|---|---------------------------------------|---|---|-------------------------------------|--|--|
| 1 3-4 | 2 6-10 | 3 12-16 | 4 18-23 | 5 25-26 | 6 28-29 | 7 31-35 | 8 37-46 | 9 43-45 | 10 47-54 | 11 56-60 | 12 62-64 | 13 66-74 |
| Tamanho da família e nascimento do filho | Maria mais Vêia sai para colher couve: é raptada pelo Rei dos Boi | Maria do Meio sai para colher couve: é raptada pelo Rei dos Gavião | Maria Caçula sai para colher couve: é raptada pelo Rei dos Peixe | Crescimento do filho | Filho sai de casa | Filho encontra objeto mágico no caminho | Filho chega à casa de Maria Mais Vêia | Eminência de conflito com o Rei dos Boi | Superação do conflito. O irmão é presenteado com anel de ouro | Filho chega à casa de Maria do Meio | Eminência de conflito com o Rei dos Gavião | Superação do conflito. O irmão é presenteado com bolsa de dinheiro |

| | | | | | | | | | | | | |
|------------------------------------|---|---|------------------------------------|--|--|--|-----------------------------------|---------------------------------|------------------------------------|-------------------|--------------------------------|---|
| 14 76-80 | 15 82-84 | 16 86-93 | 17 95-103 | 18 105-108 | 19 110-119 | 20 121-122 | 21 124-128 | 22 130-133 | 23 135-137 | 24 139-140 | 25 142 | 26 144-145 |
| Filho chega à casa de Maria Caçula | Eminência de conflito com o Rei dos Peixe | Superação do conflito. O irmão é presenteado com toalha que compunha comida | Filho chega ao palácio da Princesa | Filho fala da intenção de casar com a Princesa | A existência da "vida do Rei" impede o casamento | Filho descobre onde está a "vida do Rei" | Filho pede ajuda ao Rei dos Peixe | Filho pede ajuda ao Rei dos Boi | Filho pede ajuda ao Rei dos Gavião | O Rei morre | O filho se casa com a Princesa | O filho regressa à casa dos pais com a Princesa |

Fonte: arquivo pessoal do pesquisador

3.2.3 A Organização Hierárquica

Assim como a organização linear, a organização hierárquica está relacionada ao princípio da *organicidade*. Partindo da segmentação tópica e da organização linear, Jubran (2015) sugere que é possível criar agrupamentos gradativos de tópicos que se subordinam entre si, dando origem aos supertópicos, tópicos, subtópicos e outros tópicos sucessores conhecidos como segmentos tópicos. A *organicidade*, portanto, está relacionada aos aspectos mais abstratos do texto. Para Jubran (2015), os quadros tópicos se formam a partir da interrelação temática, que pode ser verificada por meio do teor de concernência. De acordo com a relevância, os quadros tópicos podem ocupar posições superiores ou inferiores, a depender da sucessão das subdivisões.

Rezende (2006), apresenta um esquema que ilustra as camadas de uma organização hierárquica.

Figura 04 — Organização Hierárquica em camadas

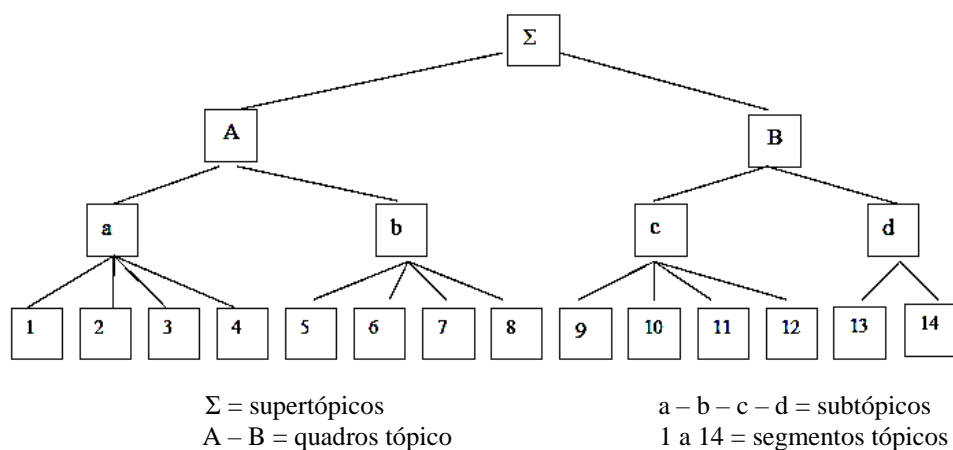
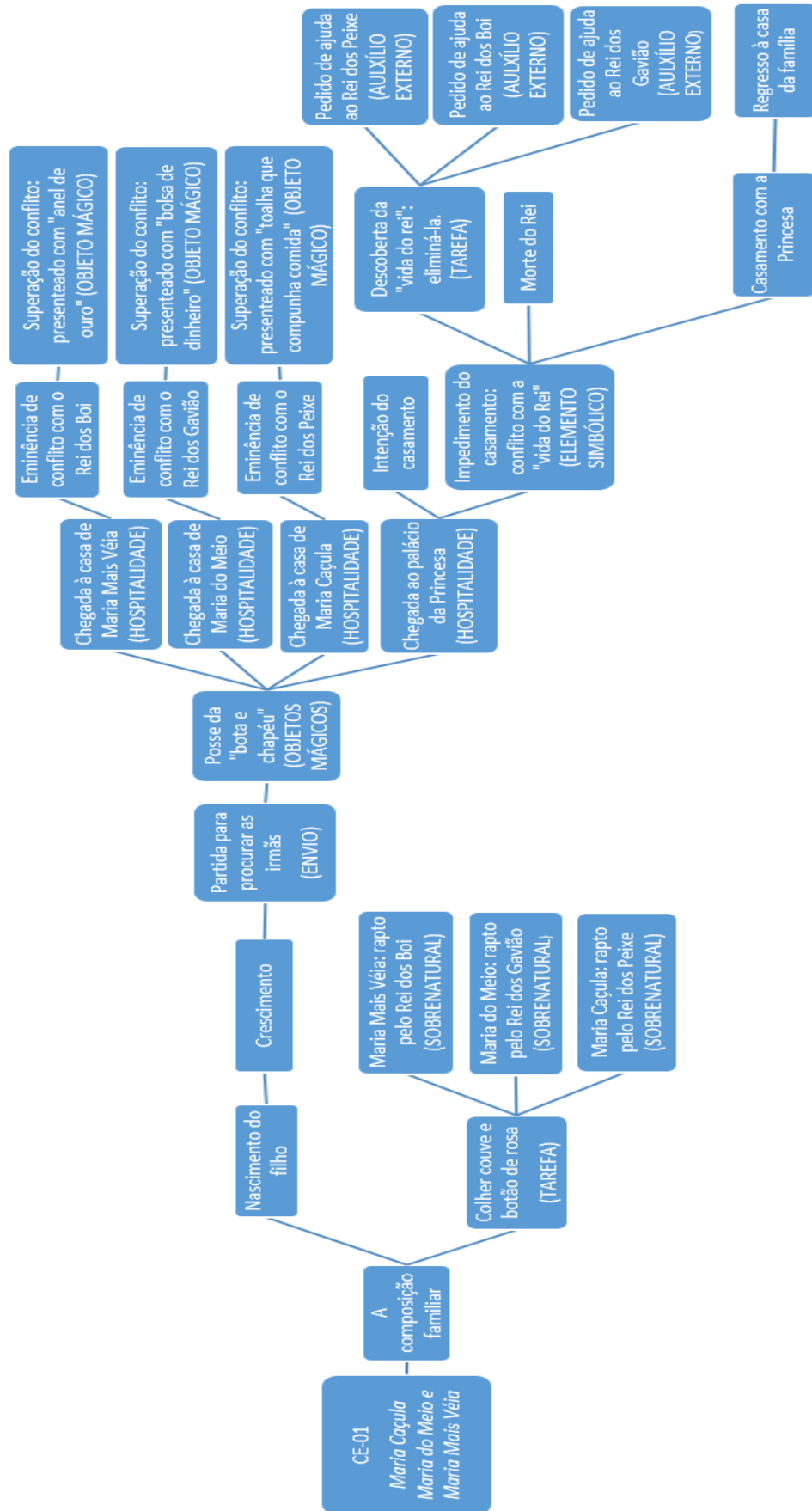


Figura 04 — Fonte: REZENDE, 2006.

Neste trabalho optamos por definir como supertópicos os próprios títulos dos contos de encantamento, diferentemente de uma proposição mais abstrata, como observado nas análises da conversação de Jubran (2015). Para exemplificar, trazemos abaixo a organização hierárquica de *Maria Caçula Maria do Meio e Maria Mais Vêia*, em que podemos observar uma possibilidade de subdivisão dos quadros tópicos de um conto de encantamento.



CE-01 Organização Hierárquica

Maria Caçula Maria do Meio e Maria Mais Vêia

A partir desse exemplo, em que apresentamos o conto CE-01 submetido a três modelos analíticos (a segmentação tópica, a organização linear e a organização hierárquica), podemos iniciar uma análise da recorrência da *centração* e da *organicidade* em relação a outros contos do nosso *corpus*. E, portanto, tentar conceber uma definição para a estruturação dos contos de encantamento com base na PTI. A topicalização de outros cinco contos de encantamento, o estudo das relações entre eles, o aprofundamento da análise e as possíveis conclusões serão os objetivos finais deste capítulo.

Dentre os doze contos de encantamento que compõe o nosso *corpus* de transcrições, para além do CE-01, outros cinco foram selecionados para submissão à análise tópica, a saber:

CE-03 *Os dois menino gêmeo*

CE-04 *Adão e Diomara na Terra de Era*

CE-05 *Joãozinho e Maria*

CE-06 *Joãozinho e Diomara*

CE-11 *Joãozinho Borraiero*

Para facilitar a visualização do esquema analítico proposto (segmentação tópica, organização linear e organização hierárquica), as respectivas representações tópicas desses contos estão no Apêndice B.

Feita a aplicação da categoria analítica do tópico discursivo sobre os contos de encantamento, percebemos a necessidade de sinalizar os tópicos recorrentes de acordo com nomenclaturas sugeridas por Cascudo (2006), Propp (2006), e Weitzel (1995). Embora esses autores citem em suas obras a existência de elementos que caracterizam os contos, compreendemos que a análise tópica nos permitiria enxergar tais elementos de modo mais preciso no próprio corpo do texto. Tal abordagem foi essencial para que não somente generalizássemos os contos de encantamento em detrimento das demais subdivisões do gênero, como também para nos apontar uma definição mais precisa da localização do “encantamento” dentro das narrativas. Ao longo das análises, principalmente na organização hierárquica, propondo uma nomenclatura sugestiva, procuramos identificar e marcar os seguintes elementos: o Envio; a Tarefa; a Hospitalidade; o Objeto Mágico; o Sobrenatural; o Auxílio Externo; o Elemento Simbólico; o Desconhecimento; o Reconhecimento; o Grotesco; e a Finalização. Iremos tratar da descrição de cada um desses elementos, bem como apresentar seus exemplos, no contínuo deste capítulo.

Esses onze elementos podem aparecer dispersos em um único conto e com ocorrência variante entre um e outro. Mas, de um modo geral, os inícios dos contos de encantamento do Seu Antônio permanecem bem demarcados: apresentam, de forma bastante sucinta, os componentes da família. Como podemos observar pela organização hierárquica, no segundo

quadro tópico — considerando que destinamos o primeiro quadro ao título de cada conto —, a família, ou o casal, ocupam posição central. Esse momento é equivalente à introdução do conto, tradicionalmente marcado pela chamada “Era uma vez...”. Vejamos os exemplos apresentados em nosso *corpus*:

era a dona era:: a dona casada ela tinha três fi(lh)a... (CE-01, linha 02);

era/ ele/ ele era casado né?! casado de no::vo... (CE-03, linha 03);

era Diomar³³ e Adão... (CE-04, linha 03);

era o/ o home(m) era casa::do... e tinha dois fi(lh)o... (CE-05, linha 03);

o rei tinha/ tinha/ tinha... tinha uma fi(lh)a que ela chamava Diomara... (CE-06, linha 03);

era a dona que ela era casada... aí ela tinha as três fi(lh)a e tinha só um fi(lho) home(m)... (CE-11, linha 03).

Para Cascudo (1978) os contos orais têm essa característica comum: não se demora na paisagem ou nos detalhes dispensáveis, o foco se fixa na sequência das ações. Por isso, não há uma descrição espacial ou temporal dos fatos, o começo da contação ocorre de modo bastante objetivo e logo segue às ações. Essa informação se torna relevante para compreendermos a brevidade com que Seu Antônio inicia os contos.

Após a introdução é comum que ocorra algum fato que implica na partida do herói. Propp (2006), reconhece que pode haver mudança em relação ao gênero, idade, sexo, estado civil e outras características, mas a partida será uma constante para o herói. Durante a organização hierárquica sinalizamos essa partida com o nome “Envio”. No conto *Maria Caçula Maria do Meio e Maria Mais Vêia* (CE-01), ao ter as irmãs raptadas por entidades ligadas ao sobrenatural, o filho mais novo parte na esperança de reencontrá-las: “aí saiu falo(u) – ôh minha mãe eu vo/ eu quero conhecer minhas três fi/ minhas três irmã – ah:: meu filho ocê num sabe pra onde é que elas foi! – ah eu vo(u) conhecer elas” (CE-01, linhas 28-29).

O herói, geralmente representado pela figura do filho caçula ou por algum personagem do sexo masculino, no conto *Adão e Diomara na Terra de Era* (CE-04) é reconhecido na figura de uma mulher. Diomar, ao ser abandonada por Adão, inicia sua partida no intuito de reencontrá-lo:

era Diomar e Adão... aí... ela... gostava muito dele aí ele/ ele falo(u) com ela assim – ah que ocê quise(r) casa(r) comigo cê vai na Terra de Era – desapareceu foi embo::ra... aí ela fico(u) chora::n(d)o... na casa do pai dela... aí arrumo(u) a tro(u)::xa... pôs os trem tudo dela dentro da tro(u)::xa e saiu... (CE-04, linhas 03-07).

As motivações que levam ao Envio podem variar de um conto para outro, essas

³³ A grafia desse nome aparece nas formas “Diomar” e “Diomara”. Entretanto, acreditamos se tratar de uma mesma personagem. O contador usa as duas formas e, por isso, preservamos ambas conforme foram aparecendo na transcrição.

motivações estão sinalizadas como “Tarefa”. As tarefas podem se resumir em: buscar/reencontrar alguém da família; conhecer o mundo; matar um dragão; ou libertar/conquistar a princesa. No conto *Os dois menino gêmeo* (CE-03) encontramos três tipos de tarefas que vão se associando conforme as ações se desenrolam. No início deste conto, um dos irmãos gêmeos tem a intenção de conhecer o mundo, em seguida se vê diante da necessidade de libertar a princesa, mas para isso é preciso que mate o dragão, representado pela figura da “Serepente”:

aí teve um deles que falo(u) com o pai dele assim – ah meu pai eu vo(u) saí! – ... pego::(u)/ pego(u) o cavalo... arriô... pego(u) a/... a espingarda pôs na cacunda... e o cachorro com/ saiu companhan(d)o ele... (CE-03, linhas 18-19).

chego(u) lá e du/ ela [*a princesa*] tranço(u) aba/ (a)banan(d)o... (a)banan(d)o o lenço de longe... que num chegasse lá perto não... aí... ele chega(u) apiô/ apiô do cavalo... desarreo(u)/ (a)marro(u) o cava/ de(i)xo(u) o cavalo sorto o cachorro lá... aí ela (trecho ininteligível) deu lá na meia noite a Serepente URRO(U)::... veio pra pudê pega(r) ela quando a Serepente chega(u) ele dobro(u) a/ o facão na Serepente mato(u) a Serepente... tiro(u) as três ponta de língua da/ da língua da Serepente ela pego(u) a conversa(r)/ convers/ conversa(r)... (CE-03, linhas 25-31. *Grifo nosso*).

O herói que parte, por vezes cansado e necessitando de um pernoite ou mesmo de um conselho, é sempre amparado por uma Véia, durante o Envio ou durante a chegada ao destino. A recepção é sempre consagrada por um café ou um banquete. Esse momento está sinalizado na organização hierárquica como “Hospitalidade”. Para Propp (2006), a hospitalidade é um elemento recorrente nos contos populares, e é sinalizada quando alguém alimenta, dá de beber, oferece pousada. No conto *Os dois menino gêmeo* (CE-03), ao sair para a caçada, o marido da princesa faz um pousa na casa de uma Véia, no que é recebido com um café:

aí ele viajo(u) o dia inte(i)rim... quando deu umas três hora chega(u) lá na casa da véia... aí apio(u) do cava::lo... deu (trecho ininteligível) ela veio – o quê cê tá fazen(d)o maniquim? – ah minha avó eu tô vindo da caçada tô in/ interten(d)o um mucadinho... ah:: eu vô coá uma cafezinho pr’ocê... tem uns biscoito aí cê toma com café!... aí ele tomo(u) o café com biscoito... (CE-03, linhas 63-66).

No conto *Adão e Diomara na Terra de Era* (CE-04), Diomara, na busca pelo amado, é recebida da mesma forma nas três casas em que faz suas paradas. A Hospitalidade na casa da Mãe do Sol, na casa da Mãe da Lua e na casa da Mãe do Vento pode ser observada, respectivamente, nos seguintes trechos:

te apresenta(r) uma peregrina [*Diomara*] aí quê cê faz ela? – num faço ela na::da trato ela bem como trato a senhora!... aí... foi lá pra me::sa... ela veio sento(u) per/ lá perto de::le... comeu e bebeu (CE-04, linhas 18-20. *Grifo nosso*).

– que eu apresenta(r) uma pelengrina [*Diomara*] aqui quê que cê faz a ela? – num faço ela na::da trato bem como trato a senho::ra... aí sento(u) lá tá comen(d)o e beben(d)o... (CE-04, linhas 38-40. *Grifo nosso*).

– pôs ele lá na mesa... aí ela [*Diomara*] sento(u) lá mesa lá tá comen(d)o e deben(d)o

(CE-04, linha 63. *Grifo nosso*).

Dentre os elementos que compõe os contos de encantamento, consideramos o Objeto Mágico como o mais relevante, pois é deste que deriva o “encantamento”. Quando o herói se vê destituído de suas forças biológicas, físicas ou psicológicas, apresenta-se então o Objeto Mágico para lhe dar auxílio. Segundo Propp (2006), ao receber um cavalo, por exemplo, o herói pode estar recebendo o seu Objeto Mágico. Para Cascudo, “no conto de encantamento os auxílios são sempre extraterrenos. O herói não tem maiores aliados dentro da Humanidade. Os objetos mágicos decidem” (CASCUDO, 2006, p. 287). Mesclando essas duas afirmações compreendemos que o encantamento é um fenômeno que deriva da síntese de três elementos: o Objeto Mágico, o Sobrenatural, e o Auxílio Externo. No conto *Joãozinho Borraiero* (CE-11), essa síntese funciona de modo bastante claro. Podemos observar que Joãozinho Borraiero, ao alimentar seus cavalos, recebe deles o direito a um pedido quando estiver “no maior aperto”.

aí... [*Joãozinho*] tinha três cavalo... Cavalo Mimoso Corta Vento e Acode Com Tempo... aí... ele viu uma voz falo(u) assim – ôh:: Joãozinho cê vai lá na horta (a)panha(r) três foia de co(u)ve dá uma pro seu cavalo Mimoso uma pro cavalo Corta Vento e a outra pro... Acode Com Tempo... aí... deu ele... deu ele... deu eles as foia... de co(u)ve... aí eles comeu... aí o cavalo Mimoso falo(u) – ôh:: Joãozinho cê tiver maior aperto cê grita pro Rei do Cavalo Mimoso que vai vale(r) ocê!... aí o... o Cavalo Corta Vento falo(u) – ôh:: Joãozinho tive(r) no maior aperto cê grita pro Rei do Cavalo Corta Vento que vem vale(r) ocê! ... aí o... o cavalo Mimo/ o:: Acode Com Tempo falo(u) – ôh:: Joãozinho cê tiver no maior aperto cê grita aí pro cavalo Aco/ Acode Com Tempo que vem vale(r) ocê!... (CE-11, linhas 16-29. *Grifo nosso*).

Em seguida, ao ser convidado à uma festa na cidade, Joãozinho pede auxílio a esses três cavalos:

ele [*Joãozinho*] chego(u) na porta falo(u) – ôh:: meu cavalo Mimoso apresenta aqui! aí o cavalo veio ...tudo... já arriadin(ho)... aí... aí ele já tinha os terno né... vestiu os terno... pôs sapatin(ho) no pé::... chapéu na cabe::ça... e munto(u) nele e foi embora... (CE-11, linhas 32-34. *Grifo nosso*).

[*Joãozinho*] chego(u)... chego(u) na porta – ôh:: meu cavalo Corta Vento apresenta aqui todo (a)rreadi::n(ho)... aí o cavalo (a)presento(u) com uma sela banhada de prata o freio... aí ele... já tinha o(u)tro terno deferente vestiu o(u)tro terno carço(u) sapato novo no pé o(u)tro chapéu... munto(u) e foi embora... (CE-11, linhas 47-50. *Grifo nosso*).

aí ele [*Joãozinho*] chego(u) na porta – ôh:: meu cavalo Acode Com Tempo (a)presenta aqui arreado! aí o cavalo (a)presento(u) com aquela sela to::da lumian(d)o de o(u)ro... cabeçada tudo di o(u)ro ele pôs um... um chapéu bacana no pé o(u)tro sapato mais lindo::... munto(u) nesse cavalo e que... que foi... foi só acodin(d)o com tempo... (CE-11, linhas 67-70. *Grifo nosso*).

Nestes trechos, é possível perceber a condição de Joãozinho, que, limitado às condições de herói humano, solicita ajuda aos seres sobrenaturais. No conto *Maria Caçula Maria do Meio e Maria Mais Véia* (CE-01) há uma ocorrência semelhante. O filho caçula parte em busca das irmãs Maria Mais Véia, Maria do Meio e Maria Caçula, que foram sequencialmente raptadas pelo Rei dos Boi, Rei dos Gavião e Rei dos Peixe. Embora, esses seres pudessem ser inicialmente considerados como entidades malignas, eles são retomados nos tópicos seguintes

como seres fortes, porém pacíficos. Neste caso, o Rei dos Boi, o Rei dos Gavião e o Rei dos Peixe se equivalem aos cavalos mágicos do conto *Joãozinho Borraiero* (CE-11), configurando, portanto, uma extensão do Objeto Mágico. Inclusive, ao final do conto, Joãozinho recorre a eles como Auxílios Externos (cf. CE-01, linhas 124-137).

Embora estes elementos sobrenaturais possam ser considerados como Objetos Mágicos, existem, ao longo da narrativa, objetos que cumprem esse papel com excelência. Durante o Envio, Joãozinho adquire “uma bota e um chapéu” que têm poderes de transportá-lo:

chego(u) no caminho encontro(u) com um home(m) venden(d)o a bota e chapéu... aí ele pergunto(u) – ôh hom/ cê quer vende(r) essa bota com esse chapéu? o home(m) falo(u) vendo – aí essa bot/ essa bota com esse chapéu ocê entra dentro dela e fala assim bota e chapéu ela leva ocê em qualquer lugar que ocê quiser... – aí ele entro(u) nela na bota e pôs o cha/ e pôs o chapéu na cabeça... aí quando/ quando ele assusto(u) (es)tava chegan(d)o lá na casa da irmã mais véia Maria Mais Véia... (CE-01, linhas 31-38).

Para além da “bota e chapéu”, após o banquete com as entidades Sobrenaturais — o Rei dos Boi, o Rei dos Gavião e o Rei dos Peixe — o herói é presenteado com os outros objetos mágicos: um “anel de ouro” (CE-01, linha 53); uma “bolsa de dinheiro” (CE-01, linha 72); e uma “toalha que compunha comida” (CE-01, linha 92). Entende-se que esses Objetos Mágicos permitirão ao herói percorrer todo o longo trajeto até alcançar o palácio da Princesa.

Se retormarmos o conto *Adão e Diomara na Terra de Era* (CE-04), que fala da busca de Diomara por Adão, percebemos que os Objetos Mágicos ocupam posições semelhantes. Os seres Sobrenaturais — o Sol, a Lua e o Vento —, logo após o almoço com Diomara, a presenteiam, respectivamente, com uma “cabritinha” (CE-04, linhas 44), com uma “galinha com dois pintinho” (CE-04, linhas 44-45), e com uma “peruca” (CE-04, linhas 67-68). Esses Objetos Mágicos é que permitirão, ao fim do conto, o reconhecimento de Diomara por Adão.

No conto *Os dois menino gêmeo* (CE-03), após um conflito entre o herói e a Véia, o cavalo e o cachorro do herói são amarrados por três fios de cabelo dela, que se transformam em fortes correntes.

ah minha vó vo(u) pega(r) queda com a senhora não que eu so(u) rapazim no::vo forçoso! a senhora já tá véia!... – ah:: mas nós vamo exprementa(r)! – ranco(u) três fio de cabelo da cabeça por raiz e deu ele pra amarra(r) o cavalo e/ e o cachorro... aí ele chego(u) lá... jogo(u)/ (a)marro(u) os trê/ os três fio de cabelo lá assim em cima do cavalo... e pego(u) na queda... aí que puxa dali... ela quebra/ puxa dali/ ele puxa ela daqui e que foi in(d)o foi in(d)o quando ele viu que/ que ela vencia ele me(s)mo – vale meu cão c’um meu cavalo! ela – vale meus fi/ fio de cabelo que vira uma correntinha com um correntão! – (a)marro(u) o cavalo mais o cachorro e... e dobro(u) ele lá no alçapão... (CE-03, linhas 67-74).

Neste trecho, os Objetos Mágicos ocupam uma posição negativa ao auxílio do herói. Os fios de cabelo, aparentemente inofensivos, são dotados de poderes mágicos e prendem os seus animais. Ao final do conto, acontece o contrário, o Objeto Mágico tem função positiva. Os

irmãos pegam um “remédio de vida e de morte” na casa da Véia e, ao regressarem para casa, após uma briga entre eles, um degola o outro. Nesta passagem, o “remédio” torna-se essencial para o reestabelecimento à vida.

ela... mando(u) ele ir lá num/ num... num quarto lá pega(r) um litro... um litro de remédio -- que ele era de vida e de morte -- aí... derramo(u) lá o remédio lá no alçapão ond'ê que (es)tava aquela horror de gente que ela tinha matado o povo viveu tu::do... viveu o irmão de::le!... viveu tudo! (CE-03, linhas 98-101).

... passo(u) a mão no facão de degolo(u) o irmão dele!... degolo(u) o irmão dele o povo que tava falo(u) -- ôh pra quê que cê fez isso? ele que viv/ fez nós tudo vivê! cê pinto(u)! -- aí foi lá coloco(u) o pescoço de/ a cabeça dele no pescoço outra vez derramo(u) remédio... ele torno(u) vive(r) outra vez... (CE-03, linhas 111-115).

Em *Joãozinho e Diomara* (CE-05), os Objetos Mágicos são fundamentais para que eles consigam fugir do pai de Diomara, que é contrário à união dos dois. Durante a fuga do casal o pai os persegue, mas se depara, primeiramente, com uma grande lagoa que o impede de capturar dos dois. A lagoa surge no momento em que Diomara percebe a aproximação do pai e joga três ovos para traz (CE-05, linhas 37-43). Em segundo momento, ao lançar três agulhas no caminho, Diomara faz brotar um grande espinheiro, criando uma barreira para a passagem do pai (CE-05, linhas 45-50). Por último, ela lança três punhados de sal ao vento, fazendo insurgir um denso nevoeiro que impede o pai de alcançá-los (CE-05, linhas 52-56).

Para além do Objeto Mágico, os contos de encantamento podem apresentar um outro suporte de auxílio ao herói: o Elemento Simbólico. Geralmente, este elemento funciona como um alerta para o herói, tendo a função de avisá-lo sobre a eminência de um perigo. No conto *Os dois menino gêmeo* (CE-03), o contador apenas indica a existência de dois litros brancos nascidos de uma figueira, que, por sua vez, cresceu na goteira da casa após o pai ter enterrado ali a espinha de um peixe.

é e/ ele tinha/ e/ -- espera aí -- ((o narrador faz uma breve pausa e retoma a memória)) é/ ele tinha pegado o peixe... partiu o peixe e/ em três pedaço e a espinha ele enterro(u) na/ na/ na goteira da casa... aí lá na goteira da casa nasceu o pé de/ de figo com dois litro branco... (CE-03, linhas 09-11).

Após essa breve indicação a narrativa segue falando das ações do herói. Como podemos observar na organização tópica do conto *Maria Caçula Maria do Meio e Maria Mais Véia* (CE-01), este tópico é inserido e não tem continuidade. A retomada do assunto ocorre somente quando o primeiro irmão é capturado pela Véia e o seu irmão gêmeo observa que a coloração da garrafa é alterada de branco para vermelho. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2002), a cor vermelha carrega a simbologia do mal presságio, da morte, da ferida, do sangue, ao passo que a cor branca simboliza a paz, o bom presságio. Diante disso, o irmão, ao ver a coloração da avermelhada, “falo(u) -- ah:: meu pai! meu irmão tem quarquê novidade... eu vo(u) atrás dele! pe::go(u) o cavalo depressa... arriô... e/ e muntô... foi embora...” (CE-03, linhas 77-78).

O Elemento Simbólico no conto *Maria Caçula Maria do Meio e Maria Mais Véia* (CE-01) está associado à vida do Rei. Quando a ama da princesa se dirige ao seu senhor para perguntar-lhe sobre sua vida, ele responde:

a véia – ah:: ((falo(u) com o rei)) sua fi(lh)a quer saber da vida sua como é que/ que é a vida sua – cê chega lá cê fala com ela – quando a lua é no::va eu so(u) rapazim no::vo... quando ela é mingunte eu so(u) um rapazinho mais de idade... é/ quando ela é crescente eu so(u) um rapazim de idade e quando ela é mingunte eu já so(u) um véio mais/ mais decadente memo... aí... e minha vida mora de::ntro do mar dentro do mar tem uma caixa de bro::nze dentro da caixa de bronze tem uma caxetinha tem uma pomba dentro da pomba tem um ovo e dentro do ovo tem uma vela acesa... (CE-01 linha 113-119).

Deste modo, para que o herói se case com a princesa, é preciso apagar a luz da vela: elemento que simboliza a vida do rei.

No conto *Joãozinho e Diomara* (CE-05), o Elemento Simbólico está representado pela figura de Nossa Senhora. Neste caso, a santa, como correspondente às fadas madrinhas nos contos tradicionais, se dirige a Joãozinho e Maria indicando a eles o perigo de estarem na casa da Véia, personagem pode ser associada à figura de uma bruxa. Na passagem do conto, temos a cena em que Joãozinho e Maria vão para o mato e estão cortando lenha,

aí, chego(u) uma Véia lá perto deles... a Véia falo(u) – pra quê que ocês tá cortan(d)o essa le::nha? – ah isso é pra uma/ uma vovó que nós mora com ela... uma véia... pra pudê acende(r) fogo pra nós/ pra nós dança(r)... faze(r) um baile... – o::ra meu maniquinho! ocês num vai atrás daquela véia nã::o! que ela tá queren(d)o que ocês leva lenha para ela acende(r) fogo pra empurra(r) ocês no fo::go pra mata(r) ocês pra ela come(r) ocês... aí eles/ -- essa Véia lá do mato era Nossa Senhora --... aí eles fizeram o fe(i)xo de lenha e veio embora... (CE-05, linhas 57-63).

Essa passagem é uma menção direta às interferências da cultura religiosa cristã propagadas pelos contos. Para Cascudo “a personalização do Velho ou da Velha materializa sempre os extremos espirituais. É o bruxo, a feiticeira, ou Nossa Senhora” (CASCUDO, 2006, p. 287). Segundo Propp (2006), religião e conto popular compartilham de símbolos muito semelhantes, sobretudo, pelo fato de a religião, no sentido mitológico, preceder a existência dos contos.

O Desconhecimento e o Reconhecimento são elementos de dependência mútua. A presença desses elementos dentro do conto de encantamento cria uma espécie de comoção, pelo fato de demarcarem o longo tempo decorrido, o que reflete nos personagens uma memória decadente, à margem do esquecimento. Se, no início do conto, o herói perde alguém, há uma possibilidade, em um futuro reencontro, de não ser reconhecido pela pessoa. Neste caso, para resolução dos fatos aparecem, em nosso *corpus*, duas versões: na primeira o herói relata um trecho memorialístico para que seus entes o reconheçam; na segunda o Objeto Mágico serve de auxílio para que o herói se faça reconhecível. Vejamos o trecho do conto CE-01:

aí quando/ quando ele assusto(u) (es)tava chegan(d)o lá na casa da irmã mais véia

Maria Mais Véia... aí ela (es)tava caçan(d)o um/ um ninho de galinha ele falo(u) – ah:: êh minha irmã Maria Mais Véia – ah daonde eu não tenho irmão não! – ah ocê num alembra(do que/) eu (es)tava moço cê foi pra horta (a)panha(r) co(u)ve e num vorto(u)... – ah:: é ocê::! – mando(u) ele entrar lá pra dentro de ca::sa coou café:: deu ele quitan::da fez janta pra e::le (CE-01, linhas 37-41).

aí quando ele assusto(u) já ti/ estava lá/ lá no terre(i)ro lá... aí ela (es)tava/ (es)tava barren(d)o o terre(i)ro lá... falo(u) – êh minha irmã Maria do Meio! – ah num tenho irmão não! – ocê num alembra ocê foi pra horta (a)panha(r) co(u)ve e num vorto(u)... pro dia do meu batizado – Ah é ocê meu irmão! (ah) mando(u) entrar lá pra dentro de ca::sa abraço(u) e::le coo(u) café:: deu ele/ uma jan/ uma janta (CE-01, linhas 56-60).

aí quando chego(u) lá ela (es)tava... ela (es)tava vin/ vin(d)o da/ da bica... com um pote d'água na cabeça (trecho ininteligível) – êh minha irmã... Maria Caçula! – ah sai! eu não tenho irmão nã::o – cê num alembra cê foi pra horta (a)panha(r) verdura e botão de rosa e num vorto(u) – ah é ocê meu irmão! mando(u) ele entrá lá pra dentro de casa fico(u) com muita alegria com e::le... (CE-01, linhas 76-80).

Neste conto, o filho caçula perde suas três irmãs à véspera do seu batizado, ou seja, ainda era um bebê. Quando atinge sete anos parte em busca das irmãs. Estas, ao vê-lo, não o reconhecem. Então ele relata os fatos acontecidos para que a sua irmandade seja legitimada.

No conto *Os dois menino gêmeo* (CE-03), o Desconhecimento acontece pelo fato de a Princesa não distinguir seu marido do seu cunhado e acaba por cometer traição contra o esposo. O próprio contador sinaliza ao ouvinte sobre o engano cometido pela princesa.

aí chego(u) lá/... debruco(u) lá ná/ ela tá/ tá lá debruçada na janela – ah:: coisa boa meu marido já tá chega::n(d)o de no::vo! – -- que eles dois parecia um com o outro -- mando(u) ele entra(r) de/ den/ lá pra dentro de ca::sa fico(u) abracan(d)o e::le be(i)jan(d)o e::le aí ele (CE-03, linha 80-83).

Tal fato culmina, ao final da narrativa, na briga entre os dois irmãos. A não aceitação da traição e a punição ao irmão é um reflexo do Reconhecimento:

aí veio/ veio eles dois na frente... o/ o casado na/ que caso(u) com a po/ com a Princesa preme(i)ro na frente e ele atrás dele e foi conta ele o caso – ah:: meu irmão! que eu (es)tava lá em casa... eu vi o litro envermeiô de sangue falei ôh meu irmão tem quarquê novidade... aí arriei o cavalo e saí... quando eu cheguei no palácio tinha uma dona lá na janela lá perguntei ela... que palácio é aquele? falo(u) Lugar Que Vai e Num Vorta... aí acho(u) que era o/ o marido dela/ o marido que já fugiu chegan(d)o... fico(u) abraça::n(d)o e be(i)ja::n(d)o – ... passo(u) a mão no facão de degolo(u) o irmão dele!... (CE-03, linhas 106-112).

Em *Joãozinho Borraiero* (CE-11), o Desconhecimento está presente na fala da mãe e imãs de Joãozinho, que, ao retornarem para casa, relatam o fato de um cavalheiro misterioso ter aparecido na cidade:

aí... quando a... o povo dele a mãe dele com as moça chego(u) de tarde falo(u) – ôh:: Joãozinho teve um cavale(i)ro lo(i)ro lá hoje montado num cavalo Mimoso parecen(d)o ocê::! – ah::! quem so(u) eu! minha vida é (es)quentá burraio – ah::! (a)manhã tem festa outra vez nós vamo mais! aí veio... aí elas arrumaram tudo foi embora... (CE-11, linhas 42-45).

aí... chegaram [mãe e irmãs de Joãozinho] de tarde falo(u) – ô:: Joãozinho teve um cavale(i)ro lá ho::je a mesma coisa d'ocê balanço(u) o anel da princesa e:: não foi capaz de tira(r) o anel e polícia queria pega(r) ele... e... ele des/ desceu assim pro chão e foi /

e veio embora o(u)tra vez... (CE-11, linhas 60-63. *Grifo nosso*).

O Reconhecimento ocorre quando Joãozinho consegue retirar o anel do dedo da Princesa e sua farsa de cavaleiro misterioso é revelada. As mães e irmãs comentam:

quando a quando a (trecho ininteligível) chego(u) de tarde falo(u) – bem nós falo(u) que o cavale(i)ro era Joãozinho ele mesmo caso(u) com a princesa! (CE-11, linhas 84-85).

Neste conto *Joãozinho Borraiero* (CE-11), o desfecho é marcado pela ideia de “final feliz”. Entretanto, em alguns contos (*Os dois menino gêmeo* — CE-03; *Adão e Diomara na Terra de Era* — CE-04; e *Joãozinho e Diomara* — CE-05), quando há a presença de alguma Véia ou Véio, ou mesmo uma Princesa má, antes de sinalizar o casamento do herói, a punição sofrida pelos vilões é contada.

aí foi no/... lá no pasto pego(u) uns dois burro brado que tinha... imbengô eles menino... sorto(u) benamite atrás deles... foi pedaço de nego véio [*Pai Congo*] pr'um lado e por outro ((risada do contador)) a caixa dele saiu rodan(d)o pa/ morro abaixo... (CE-03, linhas 51-54. *Grifo nosso*).

e pergunto(u) eles – agora o quê que faz com essa véia? – é acabar de mata(r) ela! – mando(u) o cachorro mais cavalo estraçaia ela de/ de coice e den/ e dentada... mato(u) a véia... (CE-03, linhas 102-103).

aí falo(u) com o re::i... o rei... torno(u)/ pra ir no pasto brabo/ no pasto pego(u) os animal/ as égua/ as mula outra vez... marro(u) ela/ ela no rabo das duas e sorto(u) benamite atrás bomba saiu espinicando pedaço dela pro todo canto (CE-04, linhas 122-124).

– ah:: ela saiu na be(i)ra da fogue(i)ra bungo tibungo bungo tibungo bungo tibungo... ah:: menino quando ela deu umas três vorta os menino empurro(u):: ela lá dentro do fogo! – á::gua maniquim! – aze::(i)te minha avó! – á::gua maniquim! – aze::ite minha avó! – á::gua maniquim! – aze::(i)te minha avó! esturric(u) a Véia to::da mato(u) e::la... (CE-05, linhas 74-77).

Neste ponto observamos uma presença recorrente do elemento nomeado como Grotesco. Não se ameniza o modo de contar, mesmo em se tratando de punições brutais. No primeiro (CE-03, linhas 102-103) e no terceiro (CE-04, linhas 122-124) fragmentos a punição é igual. No primeiro o Pai Congo, após ter enterrado as três pontas da língua da “Serepente” no pé de “basso(u)ra” e deixado a princesa muda, é punido com a amarração do seu corpo em burros, e depois esquartejado³⁴. No segundo, essa mesma punição é dada à Princesa, pelo fato de ter enganado o seu marido. No segundo fragmento (CE-03, linhas 102-103), a Véia, após ter aprisionado um dos irmãos, é punida com esfaqueamento do seu corpo pelos animais, cavalo e

³⁴ O esquartejamento, que basicamente era dividir a vítima em quatro partes, foi um dos castigos mais aplicados por países europeus durante a Idade Média. Com diversas variações, a que mais chama a atenção era conhecida como 'desmembramento a cavalo', que consistia em amarrar os membros das vítimas a cavalos e disparar com os animais em direções contrárias. Na Inglaterra, onde a prática foi muito popular, o castigo só foi abolido em 1814. O esquartejamento também foi aplicado nas colônias europeias nas Américas, como castigo para conter nativos rebeldes (Fonte: < <https://noticias.bol.uol.com.br/bol-listas/conheca-instrumentos-de-tortura-usados-antigamente.htm>>. Acesso em: 15 de nov. 2018).

cachorro. No último fragmento (CE-05, linhas 74-77), Joãozinho e Maria, ao saberem que a Véia tem a intenção de matá-los, empurram ela dentro da fogueira, que morre queimada.

Em se tratando de “fórmulas de terminar estórias”, Weitzel (1995, p. 167) concorda que não se termina de forma abrupta. No último elemento, que nomeamos Finalização, há sempre um relato do “final feliz” representado por um casamento e até mesmo pelos detalhes do banquete do casamento, ou um então se termina com versos rimados, como “entrou pelo pé do pinto/ saiu pelo pé do pato/ quem quiser/ que conte quatro” (WEITZEL, 1995. P 168). No corpus reservado à análise tópica percebemos que, assim como a introdução, o final ocorre sem muitas variações: ou se fala do casamento do herói com a princesa; ou se fala do regresso à família. Sendo que, em alguns casos, estes elementos vêm sequenciados:

tiro(u) a moça de lá do quarto e caso(u) com ela fico(u) moran(d)o tranquilo lá na/veio embora para casa da mãe dele mais ela e de(i)xo(u) a viúva do véio lá só lá no palácio lá do rei (CE-01, linhas 142-145);

quando chego(u) lá perto do palácio falo(u) – óh adeus meu irmão! até um dia de juízo!... eu vo(u) vive(r) com meu pai e minha/ mais minha mãe e ocê vai vive(r) com sua dona (CE-03, linhas 117-118);

e ele caso(u) com a/ com a Diomara outra vez... e veio pra terra deles... morar na terra deles outra vez (CE-04, linhas 126-128);

eles fico(u) toman(d)o conta da/ da fazenda/ da/ da casa... acabo(u) que Joãozinho caso(u) e Maria caso(u)... partiu as vaca no meio!... cada um fico(u) com uma parte (risada do contador) (CE-05, linhas 79-80);

aí foi lá tiro(u) ela de lá... e... foi lá pra casa do rei o rei acerto(u) as conta com ele e ele chamo(u) o padre caso(u) com ela... e... e fico(u) moran(d)o/ num vorto(u) lá na casa do pai dela mais (CE-06, linhas 68-70);

chamo(u) o padre fez o casamento dele com a princesa o cavalo o... o... veio embora com a sela na cacunda chego(u) com a sela fico(u) lá (trecho ininteligível) aí... quando a quando a (trecho ininteligível) chego(u) de tarde falo(u) – bem nós falo(u) que o cavale(i)ro era Joãozinho ele mesmo caso(u) com a princesa! (CE-11, linhas 80-85).

Percebemos, portanto, que os finais dos contos de encanamento apresentam uma semelhança. Entretanto o conto *Joãozinho Borraiero* (CE-11) apresenta uma característica que pode ser encontrada em Weitzel (1995) e em Pereira (1996). Após o desfecho, ou seja, depois de falar do casamento entre o Joãozinho Borraiero e a Princesa, o contador faz o seguinte relato:

(aí eu/ eu tava lá nessa festa menino... foi um feste::jo... aí vinha trazem(d)o uma garrafa de vinho pr’ocê um/... um que(i)jo pra Valdinéia... e... um litro de leite pra... pra Vildete... aí chega no caminho topei com... com Varcelino – êh:: dê cá um tiquim desse/ um pedacin(ho) desse queijo? – num pode que é encomenda de Néia! – toquei nele ele fico(u) caminhan(d)o torto... com o pescoço assim do lado assim... aí chego no/ pra diante topei com/ com Tereza de Serafina – ah:: dê cá um cadin desse vinho? – num pode num pode que é encomenda de Valdinei! – dei ela uma golada que ela fico(u) guelê guelê guelê guelê guelê guelê... chega pra diante topei com... e... ah topei com Bastião de Chico Cadeira – ah:: dê cá um gole desse vinho/ num pode que/ desse le(i)te? – num pode que é encomenda de Vildete – ah:: sentei nele uma golada que ele saiu caminhamo na manguera cotoc cotoc cotoc cotoc) (CE-11, linhas 87-96).

Segundo Weitzel (1995), é comum que em algumas finalizações o próprio contador

se insira na história, como recurso de deixar os ouvintes impressionados ou encantados. Em nosso *corpus* tivemos a sorte de registrar esse fenômeno de ruptura entre os espaços do ficcional e do real, que, por vezes, pode ser omitido pelo contador. Notamos que, não só o contador se assenta como testemunha ocular do casamento, como também insere o público nos fatos ao afirmar que estava trazendo “lembranças” para os seus ouvintes. Fato que, por alguma “peripécia propositada”, não se concretiza.

Em se tratando desse modo de terminar um conto, Pereira (1996) comete um equívoco ao analisar uma história que ouviu do Seu Chico, de Turmalina, cidade da região do Alto Jequitinhonha.

“o escrivão chamô a moça, começaram a fazê o casamento. Ah!, Moço, depois que o sacerdote fez o casamento veio a festa. Tanta comida, tanta bebida. Fogos? Nunca vi tanto! A cidade escureceu de tanta fumaça. Doces? Doce de leite, nossa, nunca vi tanto doce de leite! Quente,quentinho mesmo. Eu falei: vou levá pros meu colega de Belo Horizonte. Ah!, Antonieta, eu ia trazê um pote quente pra eles, pra eles comê um doce de leite quente, engasga gato. Aí chegô um moço e falô: Me dá um pouquinho desse doce, moço? Um cabeludo, sabe? Não, esse é pra levá pros meus amigo de Belo Horizonte. Num posso tirá dele não. Aí foi falano e enfiano o dedo no pote, assim por cima. Com raiva, joguei nele, o pote quebro e o doce derramô na cabeça dele, no cabeludo, ele foi passá a mão e ficô careca” [Trecho transcrito pela pesquisadora].

Na aparente cordialidade do contador, a metáfora irônica da situação em que ela se encontra. Leva disfarçadamente aos ouvintes o “engasga-gato”, ou seja, a forma de confundi-los, tapeá-los, já que, não pertencendo ao grupo, também não participam da festa de confraternização. Um ágil recurso narrativo feito para zombar dos estranhos à sua cultura, alienígenas em seu meio, “cabeludos” para os quais não ensinará o “pulo do gato” – meus amigos de Belo Horizonte num vão cume desse doce nunca!” (PEREIRA, 1996, p. 27-28).

A pesquisadora afirmava que, ao descrever essas peripécias o contador apenas enfatizava o distanciamento com os “estrangeiros”. A negação em não trazer um doce do casamento para aqueles que não faziam parte do grupo social, era um modo de não creditar confiança aos membros externos à sua comunidade, o que incluía a própria pesquisadora. Partindo das evidências, o próprio termo “engasga-gato”, entendido como uma metáfora irônica por Pereira (1996), podia estar sendo narrado como termo popular para designar o “doce de leite quente”, que, se comido pelo animal provocará engasgo, ou ainda pode estar se referindo à cachaça, bebida que leva essa expressão em algumas partes do país. Ao nosso ver, configurava-se, naquele momento uma forma sutil de terminar um conto, e a tentativa do contador, talvez fosse de aproximar o público ouvinte e não de afastá-lo, como sugeriu Pereira (1996).

Este fenômeno implica diretamente na concepção do texto falado sob a Perspectiva Textual-Interativa. Ainda que os contos de encantamento apresentem o contador como falante principal, ao inserir seu público ouvinte no contexto da sua fala, cria-se uma interação direta com aqueles que, aparentemente, se posicionam como sujeitos passivos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS



rescido no mato, conhecedor da natureza e dos perigos da vida. Tio Antônio colocava a mão sobre os olhos semicerrados, olhava o sol que já ia alto, e em seguida mirava uma sombra no chão: “é caso de ser umas onze horas!”. Outrora, via umas nuvens pesadas se aproximando e calmamente dizia: “nuvem que vem daquelas banda não chove aqui não”. Certa vez, encontrando casa de marimbondo quando capinava o roçado, tirou o chapéu, rezou umas palavras, se aproximou manso e quebrou o galho sem que vespa alguma lhe desse ferroada. Eu, ainda menino, via, corrido, de longe e assustado, toda aquela espécie de simpatia. Ele sabia de todas as luas, as de plantar manaíba, quiabo, feijão, milho, as de colher o alho, as que davam pragas e as que traziam viço à horta. É certo que disso nunca aprendemos, mas ele ainda nos levou às pescarias. Falou de sementes e nomes de árvores e sabia quem havia plantado cada pé de planta do imenso quintal. Meu nome se estendia a algumas: “essa daqui é sua Nei, pelo chero da foia, é laranja comum”. Foi Tio Antônio que nos ensinou a fazer carrinho de madeira com rodas de chinelo velho. E também nos ensinou a nadar. Nos soltava na parte funda da lagoa e pedia pra gente chegar à margem. Tempos mais tarde ficamos sabendo: ele tinha um medo d’água medonho... Tio Antônio, depois de tudo, na noite escura, vinha contar umas histórias mais mansas e outras de assustar, para nos fazer, quem sabe, crianças mais doces e homens mais fortes... (Reflexão pessoal).

As narrativas orais podem ser consideradas um amplo campo de investigação dentro do meio acadêmico, mas, a perpetuação de um mito, de uma lenda, de um causo, dos contos populares e de outros gêneros vinculados à oralidade, independe de trabalhos científicos, ou de quaisquer textos escritos, a que são submetidos. Trabalhos como este são importantes para que o espaço do estudo da linguagem não se limite ao grafocentrismo. Estudar a produção oral de grupos marginalizados é impulsionar para um movimento científico cada vez mais dinâmico e menos estigmatizado da língua falada — e contada — pelo interior do Brasil. Deste modo, compreendemos que esta pesquisa contribuiu para reafirmar a existência do conto popular enquanto produção oral estreitamente vinculada à cultura de um determinado grupo social. O conto popular, ao ser um fenômeno linguístico-cultural, absorve as características da própria língua: ganha novos contornos; adapta-se ao meio em que é produzido; absorve os objetos disponíveis no espaço físico e no espaço das experiências arquivadas pela mente; modela-se de acordo com a passagem do tempo; perde alguns adereços; ganha novas roupagens; mantém-se como memória viva e, constantemente, atualizada.

Compreender o conto como produto da tradição ou do folclore é imprimir-lhe traços de uma existência longa, que não se mede pela contagem dos anos nem pela aplicação ao símbolo escrito. O conto é um produto que permeia vozes, tem uma linguagem autônoma e um corpo desterritorializado. Ninguém se pode dizer possuidor de um conto, pode apenas recontá-lo. O conto não se prende à voz mansa do seu contador, muito menos aos ouvidos, por vezes ruidosos, dos seus ouvintes.

Reconhecemos a importância de termos registrado os contos dos Seu Antônio, mas sabemos que a escrita não os imprime rigidez alguma. Pelo contrário, é apenas uma forma de

torná-los mais presentes em épocas de memórias tão voláteis.

A língua falada não é um desarranjo de palavras soltas. Há uma organização em nossas comunicações orais diárias, que, na maior parte do tempo, ocorre de forma menos consciente às nossas percepções. Entretanto, não nos confundamos, a espontaneidade do texto falado não implica na banalização daquilo que falamos, ou seja, a nossa fala não é um acaso de palavras vão surgindo e sendo proferidas de súbito. As tentativas de organizar estruturalmente os contos de encantamento nos permitiu retirá-los de um espaço do hipotético. Por meio das análises tópicas podemos afirmar que o contador se utiliza de vários recursos, ainda que inconscientemente, para que sua performance agrade aos seus ouvintes.

Por meio da análise tópica concluímos que os contos de encantamento do Seu Antônio possuem, de modo intercambiante, pelo menos onze elementos: o Envio; a Tarefa; a Hospitalidade; o Objeto Mágico; o Sobrenatural; o Auxílio Externo; o Elemento Simbólico; o Desconhecimento; o Reconhecimento; o Grotesco; e a Finalização. Durante a contação, esses elementos podem não ser percebidos conscientemente, mas acreditamos serem eles os responsáveis pelo encantamento provocado na plateia. De modo mais sintético, concluímos que os contos de encantamento podem ser definidos, relativamente, como uma narrativa oral em que o objeto mágico e os seres sobrenaturais, responsáveis pelo encantamento, servem de auxílio ao herói, que sempre parte, enfrenta adversidades terrenas e extraterrenas, cumpre uma missão, e regressa ao lar. Alguns elementos implicam à aproximação com as crenças mais inatas e mais pueris, outros causam comoção, uns fazem rir; e outros refletem o cotidiano de uma forma menos abrasiva e mais bela.

Estudos futuros podem revelar maiores detalhes presentes nos contos que compuseram este *corpus*, bem como podem permitir analisar os outros cinquenta e quatro registros coletados e arquivados. Uma evidência observada é a aparente aproximação entre os elementos dos contos de encantamento e os elementos que configuram as epopeias clássicas, como, por exemplo, a trajetória de um herói que tem de enfrentar adversidades e vencê-las para poder regressar à sua casa. Por outro lado, pela abordagem apresentada nesta pesquisa e pela extensão que se espera de uma investigação de mestrado na atualidade, optamos por reservar essa informação a estudos posteriores.

Por agora, voltemos no tempo...

Alguém manda uma criança atravessar o rio e ir chamar Seu Antônio. Lá vem ele. A dona faz um café para que se aqueçam nas noites frias. Seu Antônio começa: faz uma pausa, retoma seu pensamento, aumenta o tom da voz, alterna entre sons de vozes, aplica o conto a um espaço da precisão da organização das ideias e precisão das palavras e dos gestos. Ele também

dá risadas daquilo que está narrando e, neste momento, o seu riso não é um riso sozinho. A sua voz, que abraça o ouvinte, também o convida a fazer parte daquela risada. *Por vezes, ao registrar os contos, tinha que me conter das risadas para evitar muitos ruídos. Entretanto, o maior dos ruídos talvez fosse o silêncio.*

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Maria Inês de; QUEIROZ, Sônia. **Na captura da voz: as edições da narrativa oral no Brasil**. Belo Horizonte: Autêntica: FALE/UFMG, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BATISTA, Gláucia Aparecida. **Entre causos e contos: gêneros discursivos da tradição oral numa perspectiva transversal para trabalhar a oralidade, a escrita e a construção da subjetividade na interface entre a escola e a cultura popular**. Dissertação de mestrado. Taubaté: Universidade de Taubaté, 2007.

BARROS, José Flávio Pessoa de. O espaço sagrado nos candomblés nagô. In: **Revista del CESLA**, n. 14. Universidade de Varsóvia, Polônia: 2011, p. 29-36. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/pdf/2433/243322672005.pdf>>. Acesso em: 19 de abr. 2018.

BENJAMIN, Walter. **O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov**. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

BRAGA, Mariana. **Mapa Geopolítico de Minas Gerais**, em que se localiza o Alto Jequitinhonha, com destaque para o município de Serro e o distrito de Pedro Lessa. Fonte: Instituto Pristino, 2018.

CARAMELO, Francisco. A metáfora e o símile na linguagem profética neo-assíria. In **Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas**, n. 13. Lisboa, Edições Colibri, 2000, p. 123-134

CASCUDO, Luís da Câmara. **Contos tradicionais do Brasil**. 13. ed. São Paulo: Global, 2004.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Literatura oral no Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Literatura oral no Brasil**. 2. ed. São Paulo: Global, 2006.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)**. 17. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

CINTRA, Marcos Rogério. **A expressão verbal da futuridade no gênero notícia radiojornalística**. 2011. 225 p. Tese (Doutorado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas-SP, 2011.

COELHO, Maria do Carmo. **As narrações da cultura indígena da Amazônia: lendas e histórias**. São Paulo: PUC-SP, 2003.

FERREIRA, Cacio José. **Traz a lamparina e lumeia a cara do homem: morfologia e construção de sentidos nas fábulas tocantinenses**. Dissertação de Mestrado em Literatura e Práticas Sociais. Brasília - DF: TEL/UnB, Departamento de Teoria Literária e Literaturas - UnB, 2010.

FLANNERY, Mércia Regina Santana. **Uma introdução à análise linguística da narrativa oral: abordagens e modelos**. vol. 42. Campinas-SP: Pontes Editores, 2015.

FLORES, Valdir do Nascimento. et. al. **Dicionário de linguística da enunciação**. São Paulo:

Contexto, 2009.

JUBRAN, Clélia Cândida Spinardi. **A construção do texto falado**: gramática do português culto falado no Brasil. In: ____.(Org.). São Paulo: Contexto, 2015.

ILARI, Rodolfo; BASSO, Renato. **O português da gente**: a língua que estudamos e a língua que falamos. 2. ed. 5. reimpr. São Paulo: Contexto, 2014.

LIMA, Nei Clara de. **Narrativas orais**: uma poética da vida social. Brasília-DF: Editora UnB, 2003.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. Domínios discursivos e gêneros textuais na oralidade e na escrita. In: **Produção textual, análise de gêneros e compreensão**. São Paulo: Parábola, 2008, p. 193-197.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. **Gêneros textuais e ensino**. São Paulo: Parábola, 2010.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. **Gêneros textuais**: reflexões e ensino. 4. ed. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.

MARQUES, Reinaldo Martiniano; PEREIRA, Vera Lúcia Felício. O artesanato da memória na literatura popular do Vale do Jequitinhonha. **O Eixo e a Roda**: Revista de Literatura Brasileira. v. 6, 1988: PUC-MG – UFMG, 1988, p. 171-179. Disponível em:<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/4230/4076>. Acesso em: 24 mar. 2018.

NELSON, Tovar. Pó na alma. In: ANTUNES, Carolina; SERRA, Nazaré. **Imagens do Jequitinhonha**: caleidoscópio mágico em prosa e verso. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2016, p. 165.

PEREIRA, Vera Lúcia Felício. **O artesão da memória no Vale do Jequitinhonha**. Belo Horizonte: Editora UFMG/Editora PUC-Minas, 1996.

PETTER, Margarida. Linguagem, língua e linguística. In: FIORIN, José Luiz (Org.). **Introdução à linguística**: I. Objetos teóricos. São Paulo: Contexto, 2002, p. 11-24.

PIMENTEL, Altimar. **Estórias de Luzia Teresa**. vol. 2. Brasília: Thesaurus, 1995.

PROPP, Vladimir Iacovlévitch. **Morfologia do conto maravilhoso**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

ROSINHOLI, Natália Gaubeur. **As representações do diabo na literatura de tradição oral do Brasil**: variação e repetição nas funções da personagem. Dissertação (Mestrado em Literatura) – São Paulo: PUC-SP, 2011.

TENANI, Luciani Ester.; GONÇALVES, Sebastião Carlos Leite. **Manual do Sistema de Transcrição de Dados** – Projeto ALiRP (Amostra Linguística de Rio Preto). Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas (Ibilce), Universidade Estadual Paulista (Unesp) – São José do Rio Preto-SP, 2003. Não publicado.

WEITZEL, Antônio Henrique. **Folclore literário e linguístico**: pesquisa de literatura oral e de linguagem popular. 2. ed. Juiz de Fora-MG: EDUFJF, 1995.

**APÊNDICE A - TRANSCRIÇÕES DOS CONTOS DE ENCANTAMENTO DE
JOSÉ ANTÔNIO VIEIRA**

- CE-01 - *Maria Caçula Maria do Meio e Maria Mais Vêia*
- CE-02 - *O gigante*
- CE-03 - *Os dois menino gêmeo*
- CE-04 - *Adão e Diomara na Terra de Era*
- CE-05 - *Joãozinho e Maria*
- CE-06 - *Joãozinho e Diomara*
- CE-07 - *Joãozinho e Estalêro Estalão*
- CE-08 - *O chicotinho*
- CE-09 - *O pé de Feijão*
- CE-10 - *Lampra véia pro lampra nova*
- CE-11 - *Joãozinho Burraiêro*
- CE-12 - *Moça da figuêra*

| CE-01 | | |
|--------------------|---|-----------------------|
| Narrativa oral | <i>Corpus coletado em campo</i> | Arquivo de som |
| | | CE-01. |
| Contador | José Antônio Vieira | |
| Duração aproximada | 00:15:00 | |
| Conto | <i>Maria Caçula Maria do Meio e Maria Mais Vêia</i> | |
| Fonte | Arquivo pessoal do pesquisador | |

CE-01

Era a dona era:: a dona casada ela tinha três fi(lh)a... aí... quando passo(u) uns tempo ela ganho(u):: ganho(u) um menino ganho(u) um menino... aí... e falo(u) ca/ com Maria Mais Vêia – cê vai lá:: na horta panha um botão de rosa e traz três mói/ três foia de co(u)ve pra poder fazer/ nós faze(r) na hora do batizado do menino intera(r) com as outra comida – aí ela bateu pra lá... aí chego(u) lá panho(u):: o botão de rosa quando ela foi pra panhá o mói de co(u)ve o Rei do/ dos Boi veio... passo(u) a mão nela foi embora... aí fico(u) a/ a Maria do Meio – ôh minha irmã ma/ é vai lá na/ na/ na horta panha o mói de co(u)ve e o botão de rosa que sua irmã tiver lá cê tra/ fala com ela pra vim embora – aí chego(u) lá oiô oiô pra todo canto não viu não viu ela em canto nenhum aí panho(u):: o/ o botão de rosa primeiro quando ela foi pra panhá o mói de co(u)ve... o Rei... o Rei dos Gavião veio passo(u) a mão nela casco(u) fora... ai a/ a mãe delas falo(u) – ô minhas duas fi(lh)a tá demora::no – mando(u) a Ma/ Maria Caçula ir atrás – vai lá que as duas tiver lá fala com elas pra vim'bora e ocê traz o botão de rosa c'um mói de co(u)ve... aí... (ela) panho(u) o botão de rosa quando foi panhá a co(u)ve veio o Rei dos Peixe passô a mão nela casco(u) fora... aí ro(u)bo(u) todas trê(i)s... aí a muié que qui/ a vêia que quis teve de ir lá na horta panho(u) a co(u)ve com o botão de rosa veio fez a comi::da... o padrinho mais a madrinha chego(u) e batizo(u) o menino... aí ele foi crescen(d)o foi crescen(d)o... pôs ele na escola ele estudo(u) bastante... aí já tava grandinho com sete ano(s)... aí saiu falo(u) - ôh minha mãe eu vo/ eu quero conhecer minhas trê(i)s fi/ minhas trê(i)s irmã – ah:: meu filho ocê num sabe pra onde é que elas foi! – ah eu vo(u) conhecer elas – chego(u) no caminho encontro(u) com um home(m) venden(d)o a bota e chapéu... aí ele pergunto(u) – ôh hom/ cê quer vende(r) essa bota com esse chapéu? o home(m) falo(o) vendo – aí essa bot/ essa bota com esse chapéu ocê entra dentro dela e fala assim bota e chapéu ela leva ocê em qualquer lugar que ocê quiser... – aí ele entro(u) nela na bota e pôs o cha/ e pôs o chapéu na cabeça... aí quando/ quando ele assusto(u) tava chegan(d)o lá na casa da irmã mais vêia Maria Mais Vêia... aí ela tava caçan(d)o um/ um ninho de galinha ele falo(u) – ah:: êh minha irmã Maria Mais Vêia – ah daonde eu não tenho irmão não! – ah ocê num alembra(do que/) eu tava moço cê foi pra horta panhá co(u)ve e num vorto(u)... – ah:: é ocê:: – mando(u) ele entrar lá pra dentro de ca::sa coou café:: deu ele quitan::da fez janta pra e::le e falo(u) – ôh meu/ meu marido quando chega ele chega dan(d)o chifrada por todo canto óia a parede como que tá cavacada aí ôh... aí quando foi de/ deu a tarde envem chegan(d)o meten(d)o o chifre por todo lado... chego(u) e entro(u) lá pra dentro de casa aí ele tav/ escondeu ele lá na/... atrás da porta lá... – aqui me che(i)ra sangue rial! – né nada não leitãozinho assado que eu guardei pro'cê – aí – de apresenta(r) um irmão meu aqui o quê que ocê faça a ele? – ah não faço ele nada só trato ele bem como trato ocê! aí comeu e bebeu... aí pergunto(u) ele que ele dava/ que ele dava notícia da/ onde é que era a/ a casa da/ do Rei dos Gavião o Boi/ o re/ o Boi falo(u) – ôh num posso dar ocê notícia não nós num combina não nós somo(s) inimigo... aí... garro(u) deu ele/... deu pra ele acho que um/ acho que um anel anel de o(u)ro... aí falo(u)/ tiro(u) tirejum e falo(u) – bota e chapéu me põe eu lá:: no terre(i)ro da casa da... minha irmã Maria do Meio... aí quando ele assusto(u) já ti/ estava lá/ lá no terre(i)ro lá... aí ela tava/ tava barreno o terre(i)ro lá... falo(u) – êh minha irmã Maria do Meio! – ah num tenho irmão não! – ocê num alembra ocê foi pra horta panhá co(u)ve e num vorto(u)... pro dia do meu batizado – Ah é ocê meu irmão! (ah) mando(u) entrar lá pra dentro de ca::sa abraço(u) e::le coo(u) café:: deu ele/ uma jan/ uma janta e falo(u) – ah meu marido quando chega ele chega baten(d)o a a::sa chega rasgan(d)o tudo na unha meu braço como que tá todo raNHADO... a ro(u)pa rasga::da... aí... cê esconde aí a/ den/ aí no so/ aí no armário aí... aí quando ele foi

chegan(d)o... fazem(d)o averão... assim ((gesticulando o braço direito em círculos)) fazem(d)o averão e sento(u) lá e entro(u) lá para dentro de casa... – quê que guardaste pra mim::? – ah/ é um franguinho/ franguinho assado – aí:: pôs ele lá na mesa lá – te apresenta(r) um imão aqui quê cê faça a ele? – ah faço ele nada trato bem como trato ocê – aí ele veio sento(u) lá na mesa conto(u) bastante caso comeu e bebeu... – eu quero ocê me dá notícia ond’ é que minha irmã... Maria Caçula mora – AH num posso dá ocê notícia não que eu mais Rei do/ dos Peixe num cumbina... aí deu pra ele uma... uma bolsa de dinheiro aí ele falo(u) – bota e chapéu me põe eu lá:: no terre(i)ro da casa de minha irmã Maria Ca/ Maria Caçula... aí quando chego(u) lá ela tava... ela tava vin/ vin(d)o da/ da bica... com um pote d’água na cabeça (trecho ininteligível) – êh minha irmã... Maria Caçula! – ah sai! eu não tenho irmão nã::o – cê num alembra cê foi pra horta panhá verdura e botão de rosa e num vorto(u) – ah é ocê meu irmão! mando(u) ele entrá lá pra dentro de casa fico(u) com muita alegria com e::le... – ah quando meu irmão che::ga/ ((o contador percebe o equívoco e se corrige)) meu marido che::ga ele chega jogan(d)o água pro todo la::do... as parede da casa como é que tá tudo derrete::n(d)o... – aí subiu lá pro sote ficô qu(i)e::to... aí quando q/ foi chegan(d)o/ baru/ esparraman(d)o água por todo canto lá e/ entro(u) pra dentro de casa – quê que guardaste pra mi::m? que me che(i)ra sengue real – ah:: é/ é um/ patinho assa::do! – então venha ele! – pôs lá na mesa – apresent(r) um irmão meu aqui o quê que ocê faça a ele? – ah faço ele nada trato ele bem como trato ocê... aí... cumeu e/ tiro(u) tirejum e falo(u) – agora eu quero cê me dá notícia ond’ é que mora uma/ uma/ uma Maria Bonita... eu quero casar com ela! – Aí o re/ o Rei dos Peixe – ah eu num/ eu num vejo fala(r) nessa moça não mas às vez cê pode ir lá – ... aí deu a toai/ deu uma toaia pra ele -- compunha comida -- ... ele entro(u) na bota e chapéu... quando ele assusto(u) tava lá no terre(i)ro lá do palácio lá do rei... aí a moça ficava... ficava trancada num quarto debaixo de sete chave(s)... num dexava namorar com ninguém... aí ele falo(u) bota e chapéu me põe lá no quarto ond’ é que a princesa tá dormin(d)o a Maria Bonita... aí... quando ele assusto(u) já tava lá sentado na cama perto dela... contan(d)o ela/ contan(d)o ela caso lá... aí conto(u) bastante caso... a/ a véia/ a empregada levo(u)... um/ um bule de café um pires de pão... ele/ ele ajudo/ ajudo(u) ela cumê... aí quando o dia tava clarean(d)o... -- a véia num via ele não a véia só levava os trem e deixava lá -- quando o dia tava clarean(d)o falo(u) – bota e chapéu me põe lá no terre(i)ro – ... aí... no outro dia deu a noite falo(u) – bota e chapéu me põe lá no terre(i)ro da/ no/ no quarto da moça outra vez – ... aí sento(u) lá perto da cama e já conto(u) pra ela o caso – ah eu vim pra cá pra pudê namora(r) c’ocê ouvi falan(d)o n’ocê quero casá c’ocê – aí bateu bastante papo... aí a véia tinha levado um/ bandeja de de/ um bolo mais uma xícara de café:: mais pã::o aí eles comeram tudo... aí quando o dia tava clarean(d)o – bota e chapéu me põe lá no terre(i)ro – ... aí quando deu a noite ele torno(u) – bota e chapéu me põe lá no terre(i)ro da/ lá no quarto outra vez aí ele sento(u) lá perto dela e falo(u) – eu quero sabê:: da vida de seu pai! como é que seu pai passa... que ocê fica/ quero/... aí ela falo(u) com a véia assim/ mando(u) a véia fala(r)... a véia – ah:: ((falô com o rei)) sua fi(lh)a quer saber da vida sua como é que/ que é a vida sua – cê chega lá cê fala com ela – quando a lua é no::va eu sô rapazim no::vo... quando ela é mingunte eu sô um rapazinho mais de idade... é/ quando ela é crescente eu sô um rapazim de idade e quando ela é mingunte eu já sô um véio mais/ mais decadente memo... aí... e minha vida mora de::ntro do mar dentro do mar tem uma caixa de bro::nze dentro da caixa de bronze tem uma caxetinha tem uma pomba dentro da pomba tem um ovo e dentro do ovo tem uma vela acesa... aí menino... a véia cont/ ela/ conto(u) pra ela esse caso e ela conto(u) pro rapaz... aí ele falo – bota e chapéu me põe eu lá nabeira do mar... aí chego(u) lá... grito(u) pro Rei dos Boi... é/ ele grito(u) pros Rei do Peixe... o Rei do Peixe veio – quê se quer Joãzinnho? – Ah pro’cê tira(r) uma caixa de bronze que tá lá no fundo do mar... aí o Peixe falo(u) – a hora que ocê ver a água emborboia(r) três vez assim a caixa envem subin(d)o... aí a água emborboio(u) menino quando ele oiô a caixa de bronze envinha subin(d)o... jogo(u) ela lá praia lá... aí ele grito(u) pros Rei dos Boi... o Rei dos Boi veio – o quê que ocê quer Joãozinho? – Ah, pro’cê rubenta(r) a caixa pra mim... quando rubento(u) a/ a... caixa o véio tava/ começo(u) adoecê... aí o boi rubento(u) a caixa o véio já tava de cama... aí... rubento(u) a outra caxinha... aí dento da caxinha tin/ tinha a pomba juriti... a/á a juriti saiu avoan(d)o ele grito(u) pro Rei dos Gavião o gavião veio dipressa – o quê que cê quer Joãozinho? – cê pegá aquela juriti pra mim – o gavião saiu atrás da juriti... aí pego(u) a juriti

trouxe ele mato(u) a juriti/ abriu ela tiro(u) o ovo quebro(u) o ovo (a)pago(u) a vela o véio morreu... quando ele chego(u) a casa tava cheia de gente assim fazen(d)o quarto... aí ele/ chego(u) fez o enterro do véio e tiro(u) a moça de lá do quarto e caso(u) com ela fico(u) moran(d)o tranquilo lá na/ veio embora para casa da mãe dele mais ela e deixo(u) a viúva do véio lá só lá no palácio lá do rei

| CE-02 | | |
|--------------------|--------------------------------|----------------|
| Narrativa oral | Corpus coletado em campo | Arquivo de som |
| | | CE-02. |
| Contador | José Antônio Vieira | |
| Duração aproximada | 00:11:00 | |
| Conto | <i>O gigante</i> | |
| Fonte | Arquivo pessoal do pesquisador | |

CE-02

tinha um home(m) que ele era casado... e tinha/ tinha três fi(lh)o... um chamava Joãozinho outro Mané e outro Pedro... aí saiu pra/ saíram eles três pra trabaiá... aí chego(u) lá casa do rei o rei deu um serviço mais pesado pa/ pro Mané e o Pedro e mando(u) Joãozinho capina(r) jardim... aí e a/ Joãozinho tá capinan(d)o jardim... aí os outro ficava infezado falo(u) – ôh nós com esse serviço pesado e Joãozinho mexen(d)o com serviço mane(i)ro... aí o rei tin/ tinha uma princesa lá... aí o/ o/ os companhe(i)ro falo(u) – o rei falo(u) Joãozinho que ocê é capaz de... busca(r) as lava dos passarinho verde pra ele/ pr'ocê – aí... (chego(u) lá) falo(u) – o quê que o ocê que(r) comi::go? – ele falo(u) – ah os empregado aqui falo(u) que ocê/ fal(u) que ocê vai traze(r) a larma de passarinho verde pra mim! – ah eu num falei isso não é inventação/ inventação desses outro... ah então ocê arruma pra mim um vidro! – aí ele arrumo(u) um vidro e arrumo(u) um poquinho de/ tirejum pra ele aí ele saiu... foi embo::ra... aí ele chego(u) no caminho encontro(u) com aribu lá murunga::do ele despejo(u) um mucadinho do come(r) pro urubu... o urubu cumeu... ench/ encheu o papo... aí chego(u) lá:: na serra lá/ tinha uma serra a::rta e tinha um arv(or)e... aí o passarinho verde tava LÁ:: no arto... aquilo a larma tava só cain(d)o... aí ele falo(u) – num so(u) capaz de subir lá! – aí o aribu veio que/ que/ e grito(u) pro Rei dos Aribu... o aribu veio – quê que ocê quer Joãozinho? – ah é pro'cê panhá a larma de passarinho verde pra mim! o/ passo(u) a mão no vidro chego(u) lá encheu o vidro de larma de/... da larma do passarinho e tampo(u) bem tampadinho e veio e trouxe pra ele/ entrego(u) ele... aí chego(u) lá entrego(u) o rei... aí foi capina(r) seu jardim dele ele tá capina::n(d)o... aí quando foi no outro di::a envem os empregado – ôh seu rei Joãozinho falo(u) que é capaz de:: tira(r) o ninho daquela rolinha que tá lá... tira(r) o ovo dela... e... e torna(r) leva(r) ela lá e torna(r) pôr no ninho... aí o rei falo(u) – ah Joãozinho disse que ocê falo(u) que vai tira(r) o ovo da rolinha lá e... e/ e o Manel atira(r) e o Joãzin/ e o Pedro sorda(r) e ocê leva(r) pôr ela lá no ninho? – ah eu num falei isso não é inventação! – aí bateu pra lá tiro(u) o ovo da rolinha pôs ele lá na estaca lá... o Manel que era atirador atiro(u)/... no ovo abriu nele um buraquinho assim ((mostra o tamanho com a mão)) o sordado(r) que era Pedro foi lá sordo(u) ele foi lá pego(u) o ovo pôs lá debaixo da rolinha... outra vez aí tá capinan(d)o o jardim dele tá capina::n(d)o... aí quando passo(u) mais uns três dias os empregado falo(u)/ os outro falo(u) – eu vou levanta(r) ocê um falso outra vez! – ôh o rei falo(u) que é pr'ocê dá con/ ir na casa do gigante e traze(r)... a coberta do... do/ do giagante embruia(r) mais a rainha... aí ele chego(u) lá – quê que ocê que(r) comigo? Ah ora que ocê falo(u) que ocê vai traze(r) a coberta do gigante embruia(r) – ah eu num falei isso não é inventação! – aí bateu pra lá... aí cheg(u) lá... o... pego(u) no caminho ele... encontro(u) com/ com as formiguinha pelejan(d)o pra passa(r) na/ sartá assim num corgozinho assim ele corto(u) um pau elas inlero(u) tu::do... passo(u)... falo(u) – ah Joãozinho quando ocê tive(r) que moiá o pé cê grita pra Rainha das Formiga vem vale ocê na última hora... aí... chego(u) lá... pula pr'ali anda pr'ali sarta... o gigante garro(u) pego(u) ele... pego(u) ele... aí... ele garro(u) e... grito(u) pra Rainha das Formiga as formiga junto(u) lá na/ na coberta o gigante falo(u) com/ com a rainha tem falo(u) – Nóh! têm uns bichinho morden(d)o nós... jogo(u) a coberta lá fora lá... ele sacudiu sacudiu a coberta as formiga saiu tudo ele levo(u) entrego(u) o rei... aí os empregado falo(u) – nós vão levanta(r) ele outro/ outro falso!... o rei fa/ o rei falo(u) que é pro'cê (trecho ininteligível) ro(u)ba(r) o papagaio do/ do gigante... ah num falei isso não! é inventação! aí ele chego(u) lá menino... o gigante acho(u) ele lá no terre(i)ro pego(u) ele e... e (a)marro(u) ele... aí papagaio tá lá na janela aí ele falo(u)... ah mando(u) ele rachá umas lenha... pra pode(r)

mata(r) ele degola(r) ele... aí ele... sorto(u) foi lá ro(u)bo(u) o papagaio foi embora e entrego(u) o rei... aí os outro empregado dele – nós vão levanta(r) outro falso – ah o rei falo(u) que é pra pode(r) traze(r) as oreia da muié dele pra nós/ pro'cê – ô Joãozinho vem cá! – ah quê que ocê quer comigo? – cê falo(u) que ia traze(r) as oreia da muié do gigante pra mim – ah eu num falei isso não! é inventação... aí... chego(u) lá fico(u) trançan(d)o trançan(d)o por lá... o gigante tinha saído... ele tava rachan(d)o a lenha lá... aí disincanto(u) a casa e ela pra pude(r) mata(r) ele e ascende(r) o fogo pra faze(r) pra ele cumê... aí... nada dela racha(r) a lenha aí ele falo(u) com ela – ocê disata(r) um braço meu aqui que eu racho a lenha e ocê vai catan(d)o os cavaco... aí quando ele/ quando ela tava catan(d)o uns cavaco assim ele bateu com o machado no pescoço dela degolo(u) ela foi nas oreia dela... enrolo(u) no papel e casco(u) fora... chego(u) lá entrego/ entrego(u) o rei... aí tá capinan(d)o o jardim... aí envem os empregado falo(u) – ôh seu rei! Joãozinho falo(u) que vai traze(r) o próprio gigante pro'cê! – ... ah::... o rei falo(u) – ocê falo(u) que ia traze(r) o gigante pra mim... – ah eu num falei isso não é inventação! – ah palavra de rei não vorta atrás – aí... – arruma pra mim um carro de boi cum/ cum/ cum seis boi... e/ e uma pipa cheia de cachaça e um copo um copo de/ de leva(r) uma garrafa... aí ele foi embora minin/... chego(u) no caminho... tava cum chapéu de co(u)ro na cabeça... aí tinha uma/ uma cerca cheia dos/ cheia de/ de pau cheia de carvão ele limbuzo(u) no carvão pôs o chapéu de co(u)ro na cabeça e/ e foi tocan(d)o/ e foi embora com o carro... aí lá ia passan(d)o perto da casa do/ do giagante/ o gigante tava lá dibruçado na janela... – o quê ocê lá vai levan(d)o aí moço? – ah lavo(u) levan(d)o aqui é um go::lo! – ah cê podia me dá um go::lo... falo(u) – ah:: muito uai! aqui tem aqui... aí o gig/ chego(u) lá despejo(u) a/ falo(u) – ocê me(s)mo pode tira(r)! – aí ele/ abriu a torne(i)ra -- a pipa tinha a torne(i)ra assim...-- abriu encheu o copo bebeu... aí – cê me dá mais outro golo? – ah pode tira(r) à vontade! – aí bebeu uma três veze(s)... fico(u) bicu::do!... aí lá/ na carroça assim tinha/ era aberta modo uma gaveta... ele dobro(u) o/ o gigante lá e... e/ toco(u) o/ e foi tocan(d)o o carro de boi... aí quando chego(u) lá na/ lá no arto do morro os empregado falo(u) – ah já envem o Joãozinho lá com o gigante! – o rei mando(u) os outro ascende(r) a fugue(i)ra depre::ssa... ascendeu a fugue(i)ra ele veio chegan(d)o e/ e tiran(d)o o/ o... os outro veio tiro(u) o/ ele lá de dentro da pipa lá e jogo(u) ele lá dentro do fogo lá... na corroça/ foi uma estoraria menino! Garrafa voou pra todo canto e o re/ e... o rei foi nos outro empregado mand/ degolo(u) eles e fez o casamento do/ do Joãozinho com a fi(lh)a dele

| CE-03 | | |
|--------------------|---------------------------------|-----------------------|
| Narrativa oral | <i>Corpus coletado em campo</i> | Arquivo de som |
| | | CE-03. |
| Contador | José Antônio Vieira | |
| Duração aproximada | 00:11:00 | |
| Conto | <i>Os dois menino gêmeo</i> | |
| Fonte | Arquivo pessoal do pesquisador | |

CE-03

era/ ele/ ele era caso né?! casado de no::vo... e tinha/ e tinha uma égua e uma cachorra... aí a dona dele tava/ tava pra ganha(r) criança e a égua tava pra dá cria e a cachorra... aí que passo uns tempo a dona dele doeu ganho(u) dois menino... dois menino gêmeo... a égua pariu dois/ dois pordo/ dois pordo macho... a cachorra pariu dois cachorro macho também... é e/ ele tinha/ e/ -- espera aí -- ((o narrador faz uma breve pausa e retoma a memória)) é/ ele tinha pegado o pe(i)xe... partiu o pe(i)xe e/ em três pedaço e a espinha ele interro(u) na/ na/ na gote(i)ra da casa... aí lá na gote(i)ra da casa nasceu o pé de/ de figo com dois litro branco... aí esses/ esses dois menino foi cresce::n(d)o... os dois pordo foi cresce::n(d)o... os cachorrinho/ os cachorro foi cresce::n(d)o... aí quando eles já tava com uns/ uns três a::no já pôs eles/ pôs eles na esco::la... eles estudo(u) batan::te... depois tiro(u) eles da escola levo(u) pro/ pro colégio... aí estudaram pra ser tocado(r) de musga... aí teve um deles que falo(u) com o pai dele assim – ah meu pai eu vo(u) saí! – ... pego(u)::/ pego(u) o cavalo... arrio(u)... pego(u) a/... a espingarda pôs na cacunda... e o cachorro com/ saiu companhan(d)o ele... aí quando ele lá ia passan(d)o perto dum/ dum/ dum palá::cio o palácio tava todo coberto de luto... aí ele pergunto(u) o/ o povo lá na/ morava lá perto lá/ lá perto do palácio porque que o palácio tava coberto de luto e falo(u) – ah, é por conta da fi(lh)a de um rei daqui que/ é/ é muda e eles jo/ jogo(u) ela lá na Ilha dos Bicho pra Serepente devora(r) ela... aí... ele garro(u) jogo(u) o cavalo pra lá... aí... chego(u) lá e du/ ela tranço(u) aba/ banan(d)o... banan(d)o o lenço de longe... que num chegasse lá perto não... aí... ele chego(u) apiô/ apio(u) do cavalo... desarrio(u)/ marrô o cava/ deixou o cavalo sorto o cachorro lá... aí ela (trecho ininteligível) deu lá na meia noite a Serepente URRO(U)::... veio pra pudê pega(r) ela quando a Serepente chego(u) ele dobro(u) a/ o facão na Serepente matô a Serepente... tiro(u) as três ponta de língua da/ da língua da Serepente ela pego(u) a conversa(r)/ convers/ conversa(r)... aí ela tava com o lenço no/ que o pai dela tinha dado ela/... no bolso... ela deu pra ele o lenço ele enrolo(u) as treis ponta da língua da Serepente – que ela/ diz que ela tem treis ponta assim – ((mostrando com os dedos)) e/ e munto(u) no cavalo e veio embora... aí... aí deixo(u) ela lá na/ sorto(u) ela lá no terre(i)ro/ ela foi pra casa do pai dela e veio para casa do pai dele outra vez... veio embora... aí quando/ ele chega no caminho... ele resolveu falo(u) – vou vorta(r)! Vou casa(r) com aquela moça! eu que fiz ela conversa(r) – quando ele chego(u) lá outra vez a moça já tava muda de novo... aí é/ e tinha um/ um Pai Congo -- um Pai Congo à mesma coisa de Vacelino... um nego véio -- com uma caixa/ com uma caixa num/ pendurada no pescoço... e/ e aperto(u) ela porque que ela tava conversan(d)o... aí ela falo(u) com ele que era um rapaz que tinha ma/ matado a Serepente e ela pego(u) conversa(r)... aí... o Pai Congo garro(u) fez ela/ fez ela ir com ele lá... chego(u) lá corto(u) as três ponta da lín/ da língua da Serepente veio e interro(u) debaixo do pé de basso(u)ra... enterro(u) debaixo do pé de basso(u)ra ela fico(u) muda outra vez... aí ela fic(u) muda... aí ele apert/ chego(u)/ o rapaz chego(u) – porque que ela tá muda assim? – ah o rei falo(u) – ah eu num sei!... – ela tava conversan(d)o bem – meteu o lenço no bolso falo(u) – aqui óh! as três língua da Serepente aqui óh! –... aí óh/ e o rei/ e nego tá só baten(d)o na caixa pra rua afora – eu caso com a fi(lh)a do seu rei! eu caso com a fi(lh)a do seu rei! – ... aí ape::rta ele dali ape::rta ele daqui... nada de fazer ela conversa(r)... aí pego du/ umas duas polícia chego(u) a burracha na bunda dele... cassetete... aí ele foi lá ranco(u) o/ o pé de bassôra menino ela pego(u) conversa(r)... pego(u) conversa(r) o/... o/ o rei fez o casamento de/ dela com o prince... aí foi no/... lá no pasto pego(u) uns dois burro brado que tinha...

imbengo(u) eles menino... sorto(u) benamite atrás deles... foi pedaço de nego véio prum lado e por outro ((risada do contador)) a caixa dele saiu rodan(d)o pa/ morro abaixo... aí... aí de/ tinha uma ca/ a casa dele para ele mora(r)/ já tinha a casa/... aí foi/ tá lá mais ela lá debruçado na janela lá... aí óh/ pergunto(u) ela – ôh dona que palácio é aquele que tem lá naquela grotá lá? – ah aquele palácio é o Lugar Que Vai e Num Vorta! – aí ele falo(u) com ela assim – ah/ o dia/ amanhã cedo/ o dia que eu num vo(u) na caçada nem meu cachorro num come/ nem ele/ ele nem come nem bebo/ nem meu cachorro num come e nem meu cavalo num pasta... aí ele levanto(u) cedo... fez o tirijum... arrio(u) o cavalo munto(u) e foi embora... aí ele viajo(u) o dia intirim... quando deu umas três hora chego(u) lá na casa da véia... aí apio(u) do cava::lo... deu (trecho ininteligível) ela veio – o quê cê tá fazen(d)o maniquim? – ah minha avó eu tô vindo da caçada tô in/ intertendo um mucadinho... ah:: eu vo(u) coa(r) uma cafezinho pro'cê... tem uns biscoito aí cê toma(r) com café!... aí ele tomo(u) o café com biscoito... falo(u) – agora nós/ nós vão/ nós vão pega(r) uma que::da! ah minha vó vo(u) pega(r) queda com a senhora não que eu so(u) rapazim no::vo forçoso! a senhora já tá véia!... – ah:: mas nós vamo exprementa(r)! – ranco(u) três fi(lh)o de cabelo da cabeça por raiz e deu ele pra amarra(r) o cavalo e/ e o cachorro... aí ele chego(u) lá... jogo(u)/ marro(u) os três fio de cabelo lá assim em cima do cavalo... e pego(u) na queda... aí que puxa dali... ela quebra/ puxa dali/ ele puxa ela daqui e que foi in(d)o foi in(d)o quando ele viu que/ que ela vencia ele me(s)mo – vale meu cão cum meu cavalo! ela – vale meus fi/ fio de cabelo que vira uma correntinha com um correntão! – marro(u) o cavalo mais o cachorro e... e dobro(u) ele lá no alçapão... dobro(u) ele lá no alçapão lá menino... aí o irmão dele fa/ viu lá no litro/ o litro que tava verme::io de sangue... falo(u) – ah:: meu pai! meu irmão tem quarqué novidade... eu vo(u) atrás dele! pe::go(u) o cavalo depressa... arrio(u)... e/ e munto(u)... foi embora... aí chego(u) lá... debruco(u) lá ná/ ela tá/ tá lá debruçada na janela – ah:: coisa boa meu marido já tá chega::n(d)o de no::vo! – -- que eles dois parecia um com o outro – mando(u) ele entra(r) de/ den/ lá pra dentro de ca::sa fico(u) abraçan(d)o e::le bejan(d)o e::le aí ele – ôh dona porque que aquele palácio lá embaixo?... – eu já num falei com CÊ marido que aquele palácio é Lugar Que Vai e Num Vorta... aí ele – o dia que eu num vo(u) na casada/ na caçada nem meu cavalo num pasta e nem meu cachorro num come e eu nem/ nem como e nem bebo... aí levanto(u) cedo fez o tirijum... e arrio(u) o cavalo jogo(u) a espingarda na cacunda e foi embora...aí chego(u) lá... deu de/ apio(u) do cavalo deu de caso lá na porta envem a véia – ah:: manequim que cê tá faze::n(d)o? – ah:: minha avó eu tô vin/ (trecho ininteligível) na caça::da!... ah:: tem um cafezim aí coa::do tem um balaio de biscoito aí... dá ocê um café com biscoito!... aí quando eu era menina nova eu gostava de pega(r) uma queda cum menino forço::so! – ah:: minha vó daonde que eu vo(u) pega(r) queda co'cê!... cê/ já tá véia... – ah mais nós vão exprementá! Tiro(u) os três fio de cabelo... e deu ele... aí ele só jogou lá por cima lá deles só não marro(u) eles não... e tampo(u) na queda mais ela... puxa dali puxa daqui... quando ele viu que ela vencia ele – vale meu cava/ meu cão e meu cavalo! – vale meus três fio de ca/ fio de cabelo que vira uma correntinha com um correntão – o cavalo rubento(u) esses três fio de cabelo mais o cachorro munto(u) nessa véia menino de patada e coice... – aiaiai num cab/ num caba/ num me mata não! – ah ocê tem que dá conta do meu irmão e mais gente que cê já matô! – aí menino... ela... mando(u) ele ir lá num/ num... num quarto lá pega(r) um litro... um litro de remédio -- que ele era de vida e de morte -- aí... derramo(u) lá o remédio lá no alçapão ond'ê que tava aquela horror de gente que ela tinha matado o povo viveu tu::do... viveu o irmão de::le!... viveu tudo! e pergunto(u) eles – agora o quê que faz com essa véia? – é acaba(r) de mata(r) ela! – mando(u) o cachorro mais cavalo estraçaia(r) ela de/ de coice e den/ e dentada... mato(u) a véia... mato(u) a véia e vieram embora aquela turma de gente... e veio trazen(d)o o litro de remédio... no alforje... aí veio/ veio eles dois na frente... o/ o casado na/ que caso(u) com a po/ com a princesa premeiro na frente e ele atrás dele e foi conta ele o caso – ah:: meu irmão! que eu tava lá em casa... eu vi o litro envermeio(u) de sangue falei óh meu irmão tem quarqué novidade... aí arriei o cavalo e saí... quando eu chego no palácio tinha uma dona lá na janela lá perguntei ela... que palácio é aquele? Falo(u) Lugar Que Vai e Num Vorta... aí acho(u) que era o/ o marido dela/ o marido que já tava chegan(d)o... fico(u) abraça::n(d)o e beja::n(d)o – ... passo(u) a mão no facão de degolo(u) o irmão dele!... degolo(u) o irmão dele o povo que tava

falo(u) – ôh pra quê que cê fez isso? ele que viv/ fez nós tudo vive(r)! cê pinto(u)! – aí foi lá coloco(u) o pescoço de/ a cabeça dele no pescoço outra vez derramo(u) remédio... ele torno(u) vive(r) outra vez... munto(u) no cavalo... quando chego(u) lá perto do palácio falo(u) – ôh adeus meu irmão! até um dia de juízo!... eu vo(u) vive(r) com meu pai e minha/ mais minha mãe e ocê vai vive(r) com sua dona

| CE-04 | | |
|--------------------|--------------------------------------|-----------------------|
| Narrativa oral | <i>Corpus coletado em campo</i> | Arquivo de som |
| | | CE-04. |
| Contador | José Antônio Vieira | |
| Duração aproximada | 00:12:00 | |
| Conto | <i>Adão e Diomar na Terra de Era</i> | |
| Fonte | Arquivo pessoal do pesquisador | |

CE-04

era Diomar e Adão... aí... ela... gostava muito dele aí ele/ ele falo(u) com ela assim – ah que ocê quise(r) comigo cê vai na Terra de Era – desapareceu foi embo::ra... aí ela fico(u) chora::n(d)o... na casa do pai dela... aí arrumo(u) a tro::(u)xa... pôs os trem tudo dela dentro da tro::(u)xa e saiu... aí passo na casa da/ da Mãe do Sol... deu de caso lá na porta lá... o Sol/ a véia veio... abriu a porta pra e::la... falo(u) – ôh:: minha vó passei pro'cê me da(r) notícia de Terra de Era – ... – ah num posso da(r) ocê notícia não! quem pode da(r) ocê notícia é meu fi(lh)o Sol que anda por toda parte do mundo mais quando ele che::ga ele chega num calo::(r) medo::nho – ... aí a/... ocê entra aí ne/ aí/ aí dentro do banhe(i)ro aí fica aí véve luga(r) mais fre::sco (risada do contador)... aí/ aí ela fico(u) lá... aí quando ele che/ foi chegan(d)o de manhã cedo – êh:: minha mãe aqui me che(i)ra sangue real! – ah:: né na::da não meu fi(lh)o é um franguinho assado que eu fiz pro'cê! te apresenta(r) uma peregrina aí quê cê faz ela? – num faço ela na::da trato ela bem como trato a senhora!... aí... foi lá pra me::sa... ela veio sento(u) per/ lá perto de::le... comeu e bebeu aí falo(u) – ah seu Sol eu passei aqui cê me da(r) notícia da Terra de Era – ah eu num posso da(r) ocê essa notícia não! quem pode da(r) ocê essa notícia é a Lua que anda por toda parte do um::ndo... aí... levanto(u) de manhã cedo a véia fez um tirijum pra e::la... ela jun/ fez três bola do/ uma bolinha da/ do/ do tirijum enrolo(u) no papel pôs lá na/ na mochila... e despediu da véia foi embora... aí ando(u) ando(u) bastan::te... chego(u) lá na casa da Mãe da Lua... deu de caso lá na porta... envem uma véia to::da incoída de fri::o... abriu a porta – que cê tá fazen(d)o minha pelengrina? – ah eu passei minha vó cê me da(r) notícia de Terra de Era –... – ah:: num posso da(r) ocê notícia nã::o quem pode da(r) ocê notícia é meu fi/ minha fi(lh)a que anda por toda a parte do mun::do mas quando ela chega ela chega numa fria::ge medonha... ah como é que eu tô toda tremen(d)o de fri::o! – mando(u) ela subi(r) lá no sote lá... e lá ond' é que o fogo/ o fogo batia... aí quando ela/... quando foi dan(d)o à ditardinha ela foi chegan(d)o – êh minha mãe aqui me che(i)ra sangue real! – né nada não meu/ minha fi::(lh)a é um leitãozinho assado que eu guardei pro'cê::... aí... pôs lá na me::sa... – que eu apresenta(r) uma pelengrina aqui quê que cê faz a ela? – num faço ela na::da trato bem como trato a senho::ra... aí sento(u) lá tá comen(d)o e beben(d)o... ah:: dona Lua passei aqui pro'cê me dá notícia de Terra de Era – eu num posso da(r) ocê notícia não! é o Vento que anda mais do que eu... aí... tinha dado/ aí... deu pra ela... é/ a Lua/ o Sol deu pra ela o/... a cabritinha... com/ com dois cabrito e/ e a Lua deu... a galinha com/ com dois pintinho... aí foi embora... aí torno(u) faze(r) tirijum pra ela... deu ela/ ela fez outra bolinha de cumê dobro(u) na/... fo/ foi embora/... não! foi embora com esses três bicho/ esse/ essas três coisa comen(d)o... aí... viajo(u) o dia inte(i)ro outra vez chego(u) na casa da Mãe do Vento... (trecho ininteligível) bateu na porta... veio uma véia falo(u) – que cê tá fazen(d)o manequim? – ah:: eu passei aqui:: minha vó pro'cê me da(r) notícia te Terra de Era – ... – ah:: eu num posso da(r) ocê essa notícia não quem dá ocê essa notícia é meu fi(lh)o Vento mas quando ele chega chega numa baruiada medo::nha como é que eu já tô meu braço quebra::do perna quebra::da... ela chega baten(d)o com a porta com as janela fazen(d)o um disi/ um disacate medonho jogan(d)o as arv(o)re no chão... aí... falo(u) ôh... – ocê entra lá dentro do armário e fica lá qu(i)eta lá! – aí a véia garro(u)/ abraço(u) num/ numa arv(o)re lá, fico(u) qu(i)eta abraçada... mas aí que ele chego(u)/ (trecho ininteligível) fazen(d)o aquela baruiada medonha... jogan(d)o/ jogan(d)o as parede da casa no chã::o... rancan(d)o pa::u... e foi chegan(d)o e infian(d)o lá pra dentro de casa – êh minha mãe aqui me che(i)ra sangue real! – não é nada não meu fi::(lh)o é um pato assado que eu guardei pro'cê – então venha ele pôs ele! – pôs ele

lá na mesa... aí ela sento(u) lá mesa lá tá comen(d)o e deben(d)o e falo(u) – eu passei aqui seu Vento cê da(r) notícia de Terra de Era – ah:: pode da(r) ocê notícia não! mas eu posso leva(r) ocê! – ... aí fez o tirijum pra e::la... não/ fez da(r) ela co/ o tirijum e garro(u) – vo(u) da(r) ocê outro presente! vo(u) da(r) ocê uma piruca! – deu ela uma piruca... aí ela pôs a/ dobro(u) a piruca pôs lá dentro da mala lá... dobro(u) esses trem tudo e o Vento falo(u) com ela – ocê me espera lá no arto do morro! – aí ela dobro(u) a mala nas costa e foi fico(u) lá no arto do morro... espera::n(d)o... aí fico(u) lá claman(d)o a vida – o Vento num vai me leva(r)::! tô perdida pro mundo afo::ra! num sei como é que eu arrumo – aí quando pensa que não chego(u) aquela/ aquele ventozinho venta::n(d)o (trecho ininteligível)... quando pensa que não chego(u) aquela rabada de vento falo(u) com ela – segura aqui atrás! – aí ela seguro(u) menino e ele subiu com ela no ar... foi penera::n(d)o... subia nas grota discia nas serra subia aquelas buraque(i)::ra... lá vai lá vai!... aí quando chego(u) num luga(r) tinha uma véia juntan(d)o cinza... juntan(d)o cinza pra faze(r) sabão... ele falo(u) – ôh Diomar quer ver eu jun/ junta(r) a cinza daquela/ esparrama(r) a cinza da véia to::da? – esparramo(u) a cinza da véia to::da... a véia falo(u) – ôh:: Terra de Era danisca pra ventá! – ele garro(u) sorto(u) ela lá... sorto(u) ela lá... aí ela/ ela falo(u) – ôh:: minha avó porque cê tá cra/ choran(d)o aí craman(d)o? – ah é porque eu tava juntan(d)o a/ a cinza pra faze(r) meu sabão pra lava(r) minha ro(u)pa o vento tava/ toco(u) minha cinza to::da – ah:: minha avó num gasta cê chora(r) não! eu do(u) ocê dinhe(i)ro pra compra(r) sabão... a véia compro(u) sabão... lavo(u) a ro(u)pa... aí... ela falo(u) – ah ocê me dá notícia onde é que é/ é a casa de Adão aqui em Terra de Era? – ela falo(u) – ah ocê pode ir andan(d)o por aí afora ocê encontra a casa... aí ela ando(u) uma distancinha bo::a... acho(u) a casa lá... aí chego(u) lá... era um palácio menino... e... e/ aí ele já tava agradan(d)o d’outra moça lá da fi(lh)a do rei... aí tava naquele movime::nto medo::nho lá pra pude(r) faza(r) o casamento... aí... é/ o rei falo(u) – ah:: aqui num vai ter emprego pra/ pra essa véia ajud(r) não! – arrumo(u)::/ arrumo(u) um galinhe(i)ro de galinha pra ela fica(r)... aí ela esparramo(u) a/ a/ rapo(u) a bosta de galinha com a enxa::da... barreu com a bassô::ra... fez uma trempezinha lá/ um fogão/ e fico(u) cozinhan(d)o lá... aí o sol tava quente ela garro(u) sorto(u) a/ a cabrita/ a cabrita de/ de pra::ta... a cabrita saiu pulan(d)o na frente e os cabritinho atrás... aí a outra princesa falo(u) com ele – ôh:: Adão que coisa buni::ta que/ que aquela moça/ que aquela véia tá com ele lá! lá vai e compra na mão dela pra mim!... aí... ele bateu pra lá falo(u) – cê me vende essa cabrita com esses dois cabrinti::nho? – ah num posso vende(r) não! isso foi eu que ganhei de prese::nte num vendo por o(u)ro nenhum! – vorto(u) pra taz chego(u) lá falo(u) com ela – ah ela falo(u) que num vende não! – aí no outro dia de manhã cedo... o sol esquento(u) outra vez ela sorto(u) a galinha de ôro com os pintinho a galinha ciscan(d)o na frente com os pintinho atrás... a moça lá de cima do sobrado da janela falo(u) – ôh vai lá compra aquela galinha de o(u)ro na mão daquela vé::ia! Aquela véia feia num gasta aquelas coisa bunita não! compra e traz pra mim!... aí ele bateu pra lá falo(u) – ah ocê me vende essa galinha de o(u)ro com esses pintinho? – ah num vendo não! eu ganhei de incumenda pode não!... aí no outro dia o sol esquento(u) ela finco(u) uma manguera lá no/ lá no/ na trem e pôs uma piruca menino... e de lá de cima ele viu/ viu ela lá dentro da/ conheceu ela falo(u) que – aquilo é Diomar! tá falan(d)o que é véia e fico(u) calado – aí a outra falo(u) – vorta lá e compra aquela piruca na/ na mão daquela véia pra mim... na manguera! – chego(u) lá – eu num vendo essa piruca com essa manguera não! – ele falo(u) – ah:: cê tá me engana::n(d)o Diomar! é ocê me(s)mo! – ah é eu me(s)mo adão que vim cá pra pudê casá c’ocê mais ocê já tem namora::da – aí falo(u) com o re::i... o rei... torno(u)/ pra ir no pasto brabo/ no pasto pego(u) os animal/ as égua/ as mula outra vez... marro(u) ela/ ela no rabo das duas e sorto(u) benamite atrás bomba saiu espenicando pedaço dela pro todo canto e ele caso(u) com a/ com a Diomar outra vez... e veio pra terradeles... mora(r) na terra deles outra vez

| CE-05 | | |
|--------------------|--------------------------------|-----------------------|
| Narrativa oral | Corpus coletado em campo | Arquivo de som |
| | | CE-05. |
| Contador | José Antônio Vieira | |
| Duração aproximada | 00:08:00 | |
| Conto | <i>Joãozinho e Maria</i> | |
| Fonte | Arquivo pessoal do pesquisador | |

CE-05

era o/ o home(m) era casa::do... e tinha dois fi(lh)o... aí... ele era po::bre num guentava compra(r) dis/ dispesa pra pude(r) trata(r) da/ faze(r) comida pro's fi(lh)o dele... aí teve um dia que ele falo(u) com a muié dele – ah vo(u) leva(r) esses menino... convida(r) eles para fura(r) abêia e larga(r) eles lá no mato – ... aí levo(u) eles... pass(u) a mão no machado e carumbé e foi pro mato fura(r) abêia... chego(u) lá no mato, furo(u) bastante abêia... os menino bebeu meli... quando/ a hora que os menino distraiu um bocadinho ele passo(u) a mão no carumbé de/ de meli trouxe pra dentro de casa e o machado... largo(u) os dois menino lá, perdido lá... Joãozinho e Maria... aí eles fico(u) perdido... aí ele falo(u) – nossa como é que nós faz? a noite já tá chega::n(d)o... noite escu::ra... então tá feio... aí eles acho(u) um/ um caminho/ caminho de boi lá pelo meio do mato afora... foi acompanhan(d)o o caminho de boi... (ruídos) acompanha::n(d)o... saiu num carrasco... aí quando eles saiu num carrasco eles viu uma fumacinha saindo lá:: embaixo... Maria falo(u) – Joãozinho Joãozinho tem uma fumaça saindo lá embaixo lá! nós vamo pro rumo de lá!... aí, bateram pro rumo de lá... aí chego(u)/ quando eles chego(u) lá era/ era/ era a ca::sa e a véia morava na casa... aí eles tava com uma fo::me medo::nha... a barriga vazii::a... aí a véia era fazedera de/ era véia fazedeira de quitanda... e ela era/ ela era do zóio meio torto... zarôia... aí fazia aquelas balaiada de bisco::ito... aí eles garro(u) e fico(u) lá... escondeu lá atrás da parede... fico(u) lá atrás da parede lá... aí na parede têm aqueles buraco assim na parede assim... aí Joãozinho falo(u) – ôh Maria nós vão/ eu vo(u) ro(u)ba(r) uma penca de biscoito pra nós come(r) que numa barriga vazii::a... enfio(u) a mão lá... peg(u) uma penca de biscoito que ah:: tinha/... uns dez biscoito cinco pra ele e cinco pra/ pra Maria... aí tá comen(d)o tá comen(d)o tá comen(d)o... quando ele oiô – bichi::nho gato do ôio torto tá comen(d)o meu biscoito todo! – eles esconderam... aí – vô ro(u)ba(r) mais outra penca! – aí... torno(u) enfia(r) a mão lá... ro(u)bo(u) outra penca... tá comen(d)o – bichi::nho gato do ôio torto tá comen(d)o meu biscoito todo! – ... aí menino... Maria falo(u) – agora eu vou pega(r) uma penca! – Joãozinho falo(u) – óia lá! ocê/ ela vai pega(r) nós! – ... aí enfio(u) a mão lá puxo(u) uma penca menino quando ela falo(u) – bichinho, gato do ôio torto! – Maria/ a Maria pego(u) numa risaia::da menino... ah:: essa véia saiu lá pro terre(i)ro... óia ali óia aqui óia ali óia e acho(u) eles – é ocê::s né?! que tá comen(d)o meu biscoito to::do – ... pego(u) eles levo(u) prendeu eles lá dentro duma caixa... aí lá dentro da caixa tinha um/ eles acho(u) um rato lá... aí eles/ eles mato(u) o rato fico(u) com o rato lá... aí ela/ essa véia punha ca::rne fazia aquelas comidas gosto::sa carne de boi carne de porco ovo tudo quanto for comer levava para eles... dava eles le::ite... aí era todo dia... aí eles tá só engorda::n(d)o engorda::n(d)o... aí passo(u) uns três dia ela falo(u) – ôh:: maniquim enfia a mão/ enfia o dedinho pra fora pra ver se ocê tá go::rdo! – ... eles enfia o de/ o de/ o rabo do rato – hum:: coitadinho tá magri::nho! nóh:: ah mais come(r)! – ... tornava joga(r) mais comida lá... mais ca::rne mais tudo quanto for comida boa... – ôh manequim torna pôr o dedinho pra fora... – ah tá magrinho! ah tá bão ainda não! –... aí... quando passo(u) uns dia é/ Joãozinho – óia lá Maria! – Maria enfio(u) o dedo -- não sei que foi ela ou que foi Joãozinho – enfio(u) o dedo – nóh! já tá go::rdo! ah vo(u) sorta(r) ocês – aí sorto(u) eles... ago::ra cês vai pro mato busca(r) le::nha pra nós faze(r) uma fogue(i)ra pra nós dança(r)... aí bateu eles dois pro mato/ passo(u) a mão numa foice foi pro mato corta(r) lenha... aí ta cortan(d)o lenha lá no mato tá cortan::(d)o tá cortan::(d)o... aí chego(u) uma véia lá perto deles... a véia falo(u) – pra quê que ocês tá cortan(d)o essa le::nha? – ah isso é pra uma/ uma vovó que nós mora com ela... uma véia... pra pude(r) acende(r) fogo pra nós/ pra nós dança(r)...

faze(r) um baile... – o::ra meu miquinho! ocês num vai atrás daquela véia nã::o! que ela tá querem(d)o que ocês leva lenha para ela acende(r) fogo pra empurra(r) ocês no fo::go pra mata(r) ocês pra ela come(r) ocês... aí eles/ -- essa véia lá do mato era Nossa Senhora --... aí eles fizeram o fe(i)xo de lenha e veio embora... aí chego(u) jogo(u) o fe(i)xo de lenha lá... – nóh maniquim ocês deve tá com barriga vazii::a! – mais come(r) pra eles... eles encheram a barriga... aí deu a tarde... ela já tava com umas garrafa/ tinha três garrafa de (trecho ininteligível)/ um negócio de uns quatro/ quatro litros de aze(i)te lá encostado na fogue(i)ra... para poder atiiá fogo pra pude(r) que(i)ma(r) os menino... aí – (a)cende o fo/ o fogo! – acendeu a fogue(i)ra lá dobrou fogo... pôs ah:: uma carga de lenha no/ la ná/... e dobro(u) fogo... aí – dança aí maniquim pra nós ve(r)! – ah:: minha avó nós num sabe dança(r) nã::o! nosso pai criava nós lá na ro::ça... num levava nós no baile... nós num saía de ca::sa... ah:: a senhora dança pra nós ve(r)! – ah:: ela saiu na be(i)ra da fogue(i)ra bungo tibungo bungo tibungo bungo tibungo... ah:: menino quando ela deu umas três vorta os menino empurro(u):: ela lá dentro do fogo! – á::gua meu niquim! – aze::(i)te minha avó! – á::gua meu niquim! – aze::(i)te minha avó! – á::gua meu niquim! – aze::(i)te minha avó! esturric(u) a véia to::da mato(u) e::la... eles fico(u) toman(d)o conta da/ da fazenda/ da/ da casa... acabo(u) que Joãozinho caso(u) e Maria caso(u)... partiu as vaca no meio!... cada um fico(u) com uma parte (risada do contador)

| CE-06 | | |
|--------------------|---------------------------------|-----------------------|
| Narrativa oral | <i>Corpus coletado em campo</i> | Arquivo de som |
| | | CE-06. |
| Contador | José Antônio Vieira | |
| Duração aproximada | 00:07:00 | |
| Conto | <i>Joãozinho e Diomara</i> | |
| Fonte | Arquivo pessoal do pesquisador | |

CE-06

o rei tinha/ tinha/ tinha... tinha uma fi(lh)a que ela chamava Diomara... aí... Joãozinho gostava muito dela... aí rei falo(u) – ah Joãozinho ocê/ pro'cê casa(r) com minha fi(lh)a ocê tem de ir lá pro ma::to... faze(r) um roçado... roça(r) lá um roçado lá distância duma meia quarta de mi(lh)::o... roça(r):: o mato seca(r) cê faze(r) acero pôr fogo e pranta(r) o mi(lh)o e traze(r) mi(lh)o pra mim assa(r) de tarde!... (risada do contador) aí/ aí ele ba/ Joãozinho foi lá pro ma::to... aí quando ele passa a mão na foice pra bate(r) lá no pau... falo(u) – nó::h! quem sou e::u num so(u) capaz de roça(r) esse ma::to pra pude(r)... esse mato seca(r) faze(r) acero po(r) fogo e cova(r) pranta(r) o mi(lh)o capina(r) e de tarde leva(r) mi(lh)o pra ele assa(r)... daí Diomara foi lá leva(r) armoço falo(u) – deita aqui no meu colo!... – aí quando ele acordo(u):: menino o trem já tava tudo no jeito... tudo que(i)ma::do... roçado pronto... já tinha mi(lh)o/ a roça já tava espiga::da e de tarde ele quebro(u) as três espiga de mi(lh)o e levo(u) pro/... e levo(u) pro home(m) assa(r) de tarde... aí... falo(u) cá prin/ falo(u) cá rainha – óia nós num tão/ num vão faze(r) gosto de Joãozinho casa(r) com a Mara não!... aí... pôs o tacho d'água pra ferve(r)! pra pude(r) que(i)ma(r) Joãozinho... joga(r) Joãozinho dentro do tacho d'água mata(r) ele... depois/ e pôs Di/ e pôs a Mara lá vigian(d)o... aí ela/ ela mais o/ o rei/ ela mais o rei ferro(u) no sono... tá dormin(d)o... aí – o tacho tá ferve::n(d)o Diomara? – tá nã::o mamãe! – ... o tacho tá ferve::no Diomara? – tá nã::o mamãe! – ... o tacho tá ferve::no Diomara? – tá nã::o mamãe! – ... aí pego(u)... três ovo... pego(u) três agulha... e três punhado de Sali... e arrumaro as tro(u)xa dele e cascaro fora... aí quando ela a/ ele aco/ torno(u)/ e cuspiu três cuspe lá na/ na/ lá no terre(i)ro lá... (trecho ininteligível) lá dentro de casa lá... na sala na sala de janta e na cozinha... aí – o tacho tá ferve::n(d)o Dioma::ra? – tá na/ o cuspe respondia – tá nã::o mamãe! – o tacho tá ferve::n(d)o Dioma::ra? – o cuspe tornava responde(r) – tá nã::o mamãe! – aí foi as três vez... aí levanto(u) ce::do falo(u) – nó::h! Joãozinho ro(u)bo(u) Diomara! – mando(u) o/ o/ o rei ir atrás... aí quando ela lá ia menino... já tava/ falava/ falo(u) – ô::h Joãozinho meu pai num tarda pega(r) nós! como é que nós vão arruma(r)? – ela jo::go(u) a/ a/ os três ovo pra traz menino... aí quando o/ o rei tava aquela lagoa/ aquela lago::na d'água menino ele pelejava pra lá e pra cá pra lá e pra cá num era capaz de passa(r)... aí ele vorto(u) falo(u) com a muié/ falo(u) – a::h! eu achei foi uma lagoa d'água num fui capaz de passa(r) não! – falo(u) – a::h! é o::vo que ela levo(u)! – aí falo(u) – vorta outra vez! – aí ela falo(u) – Joãozinho Joãozinho papai num tarda pega(r) nós! como é que nós arruma? – a::h jogo(u) tre/ as três agulha pra tráz menino... aí quando o/ o pai dela chego(u) tava aquele espinhe(i)ro menino... todo canto que ele pisava era espinho... furava o pé dele to::do... aí vorto(u) pra traz falo(u) – ôh! eu num fui capaz de pega(r) eles não que era pu::ro espinho que tava no caminho – ... ela – a::h bo/ era espin/ agulha que ela levo(u)::! cê vorta outra vez! – aí... quando ele tava quase pegan/ panhan(d)o eles falo(u) – ô::h Joãozinho meu pai num tarda pe/ pega(r) nós! – jogo(u) os três punhado de sali pra ci/ pra traz menino... foi aquela se::rra aquela ne::ve que tampo(u) o/ o/ a que/ as vistas do home(m) que o véio num enxergava na::da... aí chego(u) dentro de casa falo(u) – ah! num fui capaz de encontra(r) eles não! – falo(u) – a::h! é sali que ela levo(u)! – ... aí eles num saiu pra pega(r) eles mais não... aí foi embo::ra... chego(u) lá:::/ numa faze::nda... tinha uma serra... ele deixo(u) ela lá numa gaveta da serra lá e/ e foi embora... trabaiá/ emprega(r) lá com o/ trabaiá lá no/ na fazenda... aí o rei deu ele emprego de carria(r) – puxa(r) lenha -- (risada do contador) aí ele ia pro/ ia lá pro mato/ pro roçado/ enchia o carro de lenha e trazia e vorta::va... aí teve um dia que ele lá ia pa/ passan(d)o com o carro de/ cheio de lenha... com o chapéu de co(u)ro na cabe::ça e

tal... todo cheio de carvão ela canto(u) – Joãozi::nho! Joãozi::nho! esqueceu de Diomara... Joãozi::nho! Joãozi::nho! esqueceu de Diomara... Joãozi::nho! Joãozi::nho! esqueceu de Diomara... – aí foi lá tiro(u) ela de lá... e... foi lá pra casa do rei o rei acerto(u) as conta com ele e ele chamo(u) o padre caso(u) com ela... e... e fico(u) moran(d)o/ num vorto(u) lá na casa do pai dela mais!

| CE-07 | | |
|--------------------|-------------------------------------|-----------------------|
| Narrativa oral | <i>Corpus</i> coletado em campo | Arquivo de som |
| | | CE-07. |
| Contador | José Antônio Vieira | |
| Duração aproximada | 00:04:00 | |
| Conto | <i>Joãozinho e Estalêro Estalão</i> | |
| Fonte | Arquivo pessoal do pesquisador | |

CE-07

Joãozinho era prantado(r) de horta... aí... ele samiava um horror de/ de cante/ de semente... fazia os cante(i)ro e samiava as semente... semente de/ de asfarça de repôio... um horror de semen/ de todas as qualidade de semente... aí a pomba juriti ia pra lá ciscava lá os cante(i)ro dele ficava comen(d)o as semente tu::do... aí ele garro(u) falo(u) – ah eu vo(u) faze(r) um/ arma(r) um laço lá! – fez um laço de imbirá e armo(u) lá... aí ela chego(u) sento(u) lá em cima da/ da trava assim lá na/ da cerca lá/ da horta/ na vara... falo(u) – meu pezi/ estale::(i)ro-estalão como passa meu bom João? ele come e bebe e toca violão! como vai in(d)o ele com sua Mula Torta? meu pezinho num cai no laçinho de imbirá nã::o! – avuô e foi embo::ra... aí ele foi lá falo(u) – agora eu vo(u) arma(r) um/ um lacinho de prata... compro(u) o lacinho de prata e pôs lá... aí envem ela no outro dia... – estalê::(i)ro-estalão como vai in(d)o seu bom João? ele come e bebe e toca violão! Como vai indo Joãozinho com sua Mula Torta? meu pezinho num cai no laçinho de prata nã::o! – avuô foi embora... aí ele falo(u) – agora eu vo(u) com/ compra um/ vo(u) po(r) um lacinho de o(u)ro – ... arrumo(u) um lacinho de o(u)ro e pôs lá... no outro dia envem ela... sento(u) lá/ lá outra vez e canto(u) – estalê::(i)ro-estalão como passa seu bom João? Como vai indo ele com sua Mula Torta? ele come e bebe e toca violão! meu pezinho cai no laçinho de o(u)ro!... expremento(u) o pezinho lá que o lacinho pá! prendeu ela laçou ela com os dois pé ela fico(u) presa aí quando ele foi oiá ela/ chego(u) lá que oiô/ acho ela pego(u) ela levo(u) ela pra dentro de ca::as menino... aí fico(u) conten::te menino ale::gre... aí ela era/ virava princesa -- ela era encantada – aí ele... ficava muito alegre com ela... aí ela tornava disincanta(r) outra vez virava/ virava pomba juriti::... aí teve um dia que Mula Torta fa/ ele saiu de casa e ela fico(u) lá dentro da casa oiano/ fico(u) mais a/ mais a princesa... aí a princesa falo(u)/ ela falo(u) com a princesa – ô::h! deita aqui no meu co::lo! deixa eu cata(r) um pio(lh)o na sua cabeça! – aí foi passan(d)o a mão na cabeça dela... oiano oiano... e ran/ pego(u) o (al)finete que tava na/ na ca/ na ro/ da/ na Mula Torta/ o (al)finete e finco(u) na cabeça dela... aí ela vuô foi embo::ra... sento(u) lá:: na arv(o)re... aí Joãozinho chego(u)... caça/ ela pro todo canto... caço(u) num acho(u)... aí que ele foi anda::n(d)o anda::n(d)o acho(u) ela lá em cima da arv(o)re lá sentada com o (al)finete na cabeça... aí levo(u) ela lá pra dentro de ca::sa... aí foi passan(d)o a mão na cabeça de::la... passan(d)o a mão na cabeça de::la... acho(u) o (al)finete ranco(u) o (al)finete da cabeça dela ela torno(u) vira(r) princesa outra vez... aí... ele falo(u) – o quê que vai faze(r) com essa mula torta? – a::h! – a princesa falo(u) – deve que tem que mata(r) ela! – ele pego(u) ela... no outro/ duas besta braba amarr(u) nela/ emgambo(u) ela no rabo das duas e sorto(u) fogo atrás! foi pedaço de Mula Torta pr'um lado e pro outro.... (risada do contador)

| CE-08 | | |
|--------------------|---------------------------------|-----------------------|
| Narrativa oral | <i>Corpus coletado em campo</i> | Arquivo de som |
| | | CE-08. |
| Contador | José Antônio Vieira | |
| Duração aproximada | 00:09:00 | |
| Conto | <i>O chicotinho</i> | |
| Fonte | Arquivo pessoal do pesquisador | |

CE-08

tinha um home(m) que ela era casado tinha três fi(lh)o... tinha Mané, Pedro e João... aí um dos mais véio falo(u) assim – ah:: meu pai eu vo(u) sai(r) pra trabaiá/ caça(r) emprego! aí... – ah:: num vai não meu fi::(lh)o! aí... aí – que que cê que(r) muito dinhe(i)ro e po(u)ca benção ou muita benção e po(u)co dinhe(i)ro? Fal(u) – eu quero muito dinhe(i)ro e po(u)ca benção! – aí despediu do pai dele e saiu... aí viajo(u) viajo(u) bastante passo(u) na casa dum véio mais a véia passo(u)::/ passa(r) a noite/ pedin(d)o cumê pra passa(r) a noite aí... a véia falo(u) – a casinha é pequena mais dá pr’ocê passa(r) a noite aí! aí (a)manheceu o dia – cê podia dá nós dá nós uma esmolinha pra compra(r) pão? – a::h eu não tenho dinhe(i)ro não meu dinhe(i)ro todo é pra joga(r) lá/ e lá pro estalado(r)/ estalajamento de jogo pra joga(r)! aí rapo(u) foi embora lá pro jogo... aí chego(u) lá o::s home(m) que ficava lá era ladrão... aí mando(u) ele entra(r) lá pra dentro de casa falo(u) – aqui agora enquanto cê tive(r) dinhe(i)ro ocê joga come bebe joga e na hora que seu dinhe(i)ro (a)caba(r) nós prende ocê! aí... quando o dinhe(i)ro dele acabo(u) prendeu ele lá no alça/ no quarto lá...aí o com mais o:: o Pe Pedro – a:: meu pai também vo(u) sai(r) pra pra trabaiá pra viaja(r) distrai(r) um muncadin! –a:: vai não meu fi(lh)o seu irmão mais véio foi e num vorto(u)! – a::h eu vo(u)! – a::h que cê que(r) muito dinhe(i)ro po(u)ca benção? – a::h eu quero muito dinhe(i)ro e po(u)ca benção! despediu do pai dele e saiu... aí viajo(u) dia intiri::m passo(u) na casa da véia o(u)tra vez caçan(d)o cumê aí a véia falo(u) – a::h meu fi(lho) casinha é pequena mais dá pr’ocê passa(r) a noite! aí quando foi de manhã cedo – cê dá nós uma esmolinha pra compra(r) pão? – a::h meu dinhe(i)ro todo que eu já vo(u) levan(d)o é pra lá pro estalajado(r) de jogo! aí chego(u) lá ladrão mando(u) eles entra(r) lá pra dentro de casa lá falo(u) – enquanto cê tive(r) dinhe(i)ro cê come bebe e joga a hora que seu dinhe(i)ro (a)caba(r) nós prende ocê! aí o dinhe(i)ro dele (a)cabo(u) prendeu ele lá no quarto junto com o o(u)tro fico(u) os dois irmão lá...aí fico(u) Joãozin...Joãozin(ho) falo(u) – a::h meu pai também vo(u) sai! –a::h meu fi(lh)o logo ocê que é o caçula meio (a)bobado a::h num vai não! – a::h vo(u) meu pai! aí... – quê que ocê que(r) meu fi(lho) ou muito dinhe(i)ro ou po(u)ca benção? – a::h meu pai eu quero muita benção e po(u)co dinhe(i)ro! o pai dele abençoo(u) (trecho ininteligível) e (a)bençoo(u) ele bastante/ (a)bençoo(u) ele aí ele saiu aí caminha caminha olha pra trás tá dan(d)o bença o pai dele sobe chega no morro tá toman(d)o/ sacudin(d)o a mão toman(d)o bença o pai dele falo(u) – aquele fi(lh)o meu mais novo parece que é bobo aquele Joãozin(ho)! aí foi embora...aí chego(u) na casa da véia pediu cumê pra véia passa(r) a noite a véia falo(u) – po(u)cos dias passo(u) dois rapaz aqui dormiu aí nós pediu eles esmola eles num quis dá nós esmola não diz que o dinhe(i)ro deles era só pra joga(r)! aí quando o dia amanheceu – cê podia dá nós dinhe(i)ro pra compra(r) pão? – a::h minha avó meu pai me deu uns três rea(l) aqui eu garro e do(u) ocês pra ocês compra(r) pão! aí deu pra véia e o véio compra(r) pão aí o véio e a véia fico(u) muito alegre falo(u) – a::h eu vo(u) da(r) pr’ocê um presente vo(u) da(r) pro cê uma uma toa::ia que o cê quise(r) só fala(r) compõe toaia que ela compõe horro(r) de comida! – vo(u) da(r) pr’ocê uma uma bo::lsa que a hora que quiser ela compõe horro(r) de dinhe(i)ro! – vo(u) dá pr’ocê uma violinha quando ocê toca(r) ela os (trecho ininteligível) sai dançan(d)o! – e da(r) pr’ocê um chicote que garreia pro mais de uns duzentos sordado! (risos do contador) aí ele saiu foi embora aí ele viajo(u) o dia intiri::m chego(u) lá na casa do ladrão ladrão falo(u) – cê veio joga(r)? falo(u) – vim! – enquanto cê tive(r) dinhe(i)ro nós prende ocê/ hora que seu dinhe(i)ro acaba nós prende ocê! aí tá lá tá jogan(d)o jogo(u) o dia intirim aí o dinhe(i)ro dele acabo(u) ... – a::h não precisa ocês me joga(r) não que eu tenho

uma toaiá/ toaiá aqui que ela compõe horro(r) de comida! – compõe toaiá! aí o ladrão comeu aí ele jogo(u) mais um muncado aí foi lá ro(u)bo(u) a toaiá dele... ro(u)bo(u) a toaiá dele aí falo(u) – agora nós prende ocê! – a:: não precisa me prende(r) não eu tenho uma bolsa aqui que ele compõe horro(r) de dinhe(i)ro! aí – compõe bolsa! aí a bolsa compôs horro(r) de dinhe(i)ro lá o ladrão fico(u) alegre torno(u) fica(r)/joga(r) mais... aí depois que... ro(u)bo(u) a bolsa dele... aí – agora nós prende! – a::h não gasta me prende(r) não que ainda tem aqui um recursozin(ho)! aí ... – tem uma espingardinha aqui que ela mata sem faze(r) o ponto! aí foi na espingardinha dele ro(u)bo(u)...aí – agora nós te prende! aí prendeu ele lá...prendeu ele lá junto com os dois irmão... aí ele falo(u) os o(u)tro dois tava amareli::n(ho) lá... trantan(d)o dele só de lava::ge(m) resto de comida... aí ele tava com chicote falo(u) – compõe chicote! jogo(u) o chicote pra cima o chicote saiu dan(d)o burduada e lambada rubento(u) a porta do quarto sorto(u) os dois irmão dele e saiu dan(d)o burduada no ladrão chicotada e burduada o ladrão saiu corren(d)o corren(d)o largo(u) lá a porta da/do jogado(r) aberta onde é que ele guardava o dinhe(i)ro e::... aí... ele mais os dois irmão dele tiro(u)/ tiraram uns tiraram o paletó o(u)tros tiraram a cilo(u)ra encheu de dinhe(i)ro e viero embora viero embora... aí quando chego(u) no caminho lá ía um padre passan(d)o muntado no cavalo aí tinha um passa/ um bem-te-vi lá (trecho ininteligível) de amore(i)ra lá aí... ele falo(u) com o padre assim – a::h cê que(r)... vê eu mata(r) aquele bem-te-vi só de faze(r) o ponto com a espingardinha? – levo(u) a espingardinha lá no bem-te-vi o bem-te-vi caiu lá no meio da da amore(i)ra o padre apeo(u) do cavalo foi lá pra apanh(r) o bem-te-vi... fico(u) garrado lá no espinho da amore(i)ra lá... (risos do contador) com muito custo que ele saiu de lá munto(u) no cavalo saiu com a batina toda rasgada braço (a)rranhado aí foi embora... aí chego(u) na/ na/ na subida do morro/ na descida do morro cá e risco(u) a violinha aí os irmão dele saiu dançan(d)o atrás dele... o pai lá de den(tro) de casa já tava dançan(d)o tale... os bicho tudo dançan(d)o um com o(u)tro aí chego(u) lá den(tro) de casa falo(u) – ê:: meu pai cê me chamo(u) de bo::bo aí meus dois irmão tava lá amarelo quase morto preso... lá no jogo aí eu sortei eles e nós veio embora e tamo tudo cheio de dinheiro!

| CE-09 | | |
|--------------------|---------------------------------|-----------------------|
| Narrativa oral | <i>Corpus coletado em campo</i> | Arquivo de som |
| | | CE-09. |
| Contador | José Antônio Vieira | |
| Duração aproximada | 00:10:00 | |
| Conto | <i>O pé de feijão</i> | |
| Fonte | Arquivo pessoal do pesquisador | |

CE-09

era uma muié que ela era casada/ era viú::va ela já tinha/ tinha um menino... aí ele chamava Jaques... aí ele gostava... gostava muito de jogo... aí todo dia ele pedia a mãe dele dinhe(i)ro ía pro jogo joga(r)... aí... aí teve um dia que a mãe dele falo(u) – ah:: meu fi(lh)o! a::h meu dinhe(i)ro (a)cabo(u) cê gosta muito de fica(r) no jogo/joga(r) dinhe(i)ro (a)cabo(u)! aí tá/... foi pro jogo tá jogan(d)o... aí jogo(u)... jogo(u) o dia intirim aí... ela/ a mãe dele tinha dado ele uma vaca aí... o ladrão falo(u) – quanto cê que(r) nessa vaca? – a::h essa vaca eu não posso vende(r) não! – a::h vo(u) da(r) ocê três carço de fe(i)jão nela! aí... pego(u) os três carço de fe(i)jão e veio embora passo(u) lá na casa da mãe dele/ chego(u) na casa da mãe dele – ô::h minha mãe eu vendi a vaca lá pra pode(r) paga(r) o dia d'eu joga(r) lá no jogo lá... o ladrão me deu três carço de fe(i)jão! – aí largo(u) os carço de fe(i)jão pôs lá em cima da mesa lá e saiu... aí ando(u) ando(u) ando(u) quando foi de tarde – ô::h mamãe cadê meus carço de fe(i)jão? – a::h meu fi(lh)o já joguei lá pro monturo lá! – aí quando ele oiô já tinha nascido um/ já tinha nascido um pé de fe(i)jão e já tava desse tamanhozin(ho)... aí esse pé de fe(i)jão foi crescen(d)o foi crescen(d)o... aí pego(u) da(r) ga::io passo(u) por cima da casa... aí já tava com tronco grosso me(s)mo... gaiô por todo canto aí veio/ floresceu deu aquela horro::(r) de bage(m) de fe(i)jão aí carrego(u) me(s)mo... aí ele/ a hora que o fe(i)jão tava seco ele... panho(u) esses fe(i)jão tudo bateu... -- ah:: deu quase uns três arquere de fe(i)jão -- aí... falo(u) com a mãe dele – ah:: minha mãe agora eu vo(u)/ eu vo(u) sai(r) eu vo(u) lá na/ lá na casa do gigante ele comeu meu pai e eu vo(u) lá!... aí a mãe dele falo(u) – ah:: vai não meu fi(lh)o! – ah:: eu vo(u)! – aí... subiu no pé de fe(i)jão desceu numa serra aí quando ele desceu na serra que ele chego(u) assim mais no fundo encontro(u)u um rancho de uma véia a véia falo(u) – pra onde é que cê lá vai meu fi(lh)o pra onde é que cê lá vai Jaques? – ah:: lá vou lá pra casa do gigante! – ôh:: meu fi(lh)o num vai lá não que ele comeu seu pai come ocê também! – aí rapo(u)/ viajo(u) o dia intirim quando foi a tarde ele chego(u) lá pedin(d)o cômodo pra muié do gigante... aí a/ a muié do gigante falo(u) – ah:: meu marido não gosta de da(r)/ arruma(r) casa pra ninguém dormi(r) não! ele fica só viajan(d)o! – aí ele falo(u) – lá em casa teve um que ro(u)bo(u) lá eu tô atrás do ladrão! – aí a muié... a muié da garro(u) prendeu ele lá na/ pôs ele atrás da/ lá no sóte lá... aí... quando o gigante chego(u) de tarde trazem(d)o aquela horro(r) de gente morto -- ele comia gente -- aí sentava lá na mesa e comia e bebia – traz o meu basto lá! -- o basto era cachaça -- bebia ficava bicudo... aí – traz a minha toaia lá! – aí mandava a toaia compôs aquela horro(r) de dinhe(i)ro... aí o:: quando o:: ele distraía o:: ele ía lá robava a toaia... ro(u)bo(u) a toaia e casco(u) fora... aí passo(u) na casa da véia mando(u) a toaia compo(r) um horr/ um muncado de comida a véia comeu de(i)xo(u) pra/ guardo(u) um muncado subiu na serra desceu do pé de fe(i)jão falo(u) – ah:: minha mãe aqui óh toaia tá chega::n(d)o... compo(r) comida pra nós! – aí no o(u)tro dia de manhã cedo falo(u) – eu vo(u) vorta(r) lá na casa do gigante! – ah:: meu fi(lh)o não vai não! – desceu no/ subiu no pé de fe(i)jão desceu na serra passo(u) na casa da véia – óia meu fi(lh)o cê lá vai pra lá o(u)tra vêz? – ah:: vo(u) minha vó! – ah:: num vai não que ele come ocê! aí chego(u) lá pedin(d)o cômodo pra muié do gigante o(u)ra vez falo(u) – óia eu num vo(u) da(r) ocê cômodo não que teve um ladrão aqui que ro(u)bo(u) aqui! – ah:: não esse ladrão ro(u)bo(u) lá em casa também! – aí a/ – eu vo(u) da(r) um recurso pro cê vo(u) prende(r) ocê/ po(r) ocê aqui atrás da porta! – ((risada do contador)) aí... quando deu a tarde envem o giga::nte trazem(d)o aquela horro(r) de gente morta jugo(u) pra lá sento(u) lá na mesa – traz o basto lá! – aí trouxe o basto bebeu bastante aí... – traz a/ a galinha lá! – a galinha veio pôs aquele horro(r) de moeda... -- a moeda

é aquelas prata assim óh – ((contador mostra com os dedos, polegar e indicador, o tamanho das moedas)) ...aí na hora que o gigante distraiu ele foi lá ro(u)bo(u) a galinha e casco(u) fora...aí chego(u) na casa da véia mando(u) a galinha/ compôs umas três moeda deu pra véia e subiu na serra desceu no pé de fe(i)jão entrego(u) – ah:: minha mãe a galinha tá chegan(d)o -- a galinha rica! -- aí – amanhã eu vou vorta(r) outra vez na casa do gigante! – num vorta não meu fi(lh)o! – ah:: eu vo(u)! torno(u) subi(r) no pé de fe(i)jão...desce/ saiu na serra/ desceu na serra passo(u) na casa da véia – ah:: minha avó lá vo(u) lá pra casa do gigante o(u)tra vez! – num vai não meu fi(lh)o ele já comeu seu pai come ocê também! – aí chego(u) lá bateu na porta envem a muié do gigante – ah a senhora me dá um cômodo pra passa(r) a noite? – ah:: não pode dá ocê cômodo não que já teve dois ro(u)bo aqui! – ah:: lá em casa também já teve! – aí prendeu ele lá no guarda-roupa lá/ lá no armário de lá/ aí ele fico(u) preso... aí deu a tarde envem o ladrão/ o/ o gigante trazem(d)o aquele horro(r) de gente morto jugo(u) pra lá sento(u) lá na mesa – tô atrás de Jaques nunca mais acho ele já comi o pai dele quero cumê ele também! – aí... – traz minha violinha lá! – aí a muié dele trouxe a viola ele (a)perto(u) o parafuso da viola menino/ a viola viro(u) uma moça li::ndra dançava e pulava e:: aí ele afroxava o parafuso da viola o(u)tra vez punha a viola lá em cima da mesa lá... aí... quando ele viu que o gigante tava drumindo... ele saiu lá dentro do armário depre/ devagarzi::n(ho) pe/ e pegô na viola a viola grito(u) – papai papai tá querem(d)o me ro(u)ba(r)! – o gigante levanto(u)/ levanto(u) ando(u) a casa toda/ ele torno(u) corre(r) e esconde(r) dentro do armário... ando(u) a casa toda num viu/ num viu nada... aí torno(u) bebe(r) mais um golo e descorno(u) lá fico(u) bicudo... aí foi lá pego(u) a viola prendeu ela debaixo de braço abriu a porta e saiu... aí quando ele ando(u) uma distância boa que ele oiô pra trás envem o gigante/ envem dismanchan(d)o atrás dele ((risada do contador))... aí passo(u) na casa da/ no rancho/ na casa da véia num acho(u) a véia mais... a véia já tinha sumido -- a véia era Nossa Senhora né?! – aí... subiu na serra desceu no/ quando ele chega no pé da serra envem o gigante aí ele subiu na serra depressa... quando ele... desceu do pé de fe(i)jão que ele chego(u) dentro de casa que ele oiô e envem o gigante descen(d)o no pé de fe(i)jão ele tinha mandado o ferreiro faze(r) uma foice de pesa(r) três quilo... aí ele drobo(u) essa foice no pé de fe(i)jão derrubo(u) o/ o pé de fe(i)jão com três foiçada o gigante saiu rolan(d)o pra serra abaixo caiu morto lá e ele fico(u) com a vu/ com a viola dele lá dentro de casa (a)pertava o parafuso dela ela virava a moça aí ele caso(u) com a moça e fico(u) tranquilo

| CE-10 | | |
|--------------------|------------------------------------|-----------------------|
| Narrativa oral | <i>Corpus coletado em campo</i> | Arquivo de som |
| | | CE-10. |
| Contador | José Antônio Vieira | |
| Duração aproximada | 00:07:00 | |
| Conto | <i>Lampra véia por lampra nova</i> | |
| Fonte | Arquivo pessoal do pesquisador | |

CE-10

tinha/ tinha um/ um home(m) que ele era casado aí ele tinha um fi(lh)o que ele chamava Joãozinho... aí ele/ ele saiu pra trabalhá... o véio/ o véio deu ele/ abenço(u) ele e ele saiu... aí viajo(u) o dia intirim passo(u)/ quando passo(u) na/ numa casa duma/ num ranchin(ho) tinha uma véia lá capinan(d)o no quintal menino... aí... já tava cansada de tanto capina(r)... aí ele chego(u) tomo(u) a/ a enxada da véia e:: capino(u) o quintal pra véia... aí ele capino::(u) o quintal dela/ -- um quintalzin(ho) assim terreno de um pra::to de mi(lh)o -- aí a véia falo(u) – ôh:: maniquim num tem nada pra da(r) ocê vo(u) da(r) pr'ocê uma/ uma lâmpira a hora que ocê quise(r) ocê aperta o parafuso dela que ela/ que ela (a)presenta de tudo quão fo(r) bom pr'ocê! – aí ele (a)perto(u) o parafuso lá/ assim da lâmpira assim/ (a)perto... (a)presento(u) um burro arriado menino ele munto(u) no burro e saiu... aí passo(u) na casa do pai dele e falo(u) – ôh:: meu pai eu saí:: já/ e comprei um burro! – aí... aí tinha uma cidade/ na cidade tinha um rei que tinha uma moça muito bonita... aí... aí ele... fico(u) namoran(d)o com ela o rei falo(u) – ocê pr'ocê casa(r) com minha fi(lh)a ocê tem que faze(r) um prédio mais bonito que o meu! – aí ele (a)perto(u) o parafu/ o botão da lâmpira menino aí (a)presento(u) um prédio mais bonito que o do rei... aí todo mobília::do tinha infeito pra todo ca::nto... aí o rei fez o casamento dele com a/ com a princesa... aí fico(u) moran(d)o lá... aí quando passou uns te::mpo... passo(u) um home(m) lá com/ com uma lâmpira nova e:: Joãozin(ho) tinha saído tava dentro de casa não... aí:: bateu na porta a:: muié de Joãozin(ho) veio ele falo(u) – aqui num tem lâmpiras véia pra troca(r) por lâmpiras nova não? – aí ela falo(u)/ ela não sabia de nada falo(u) – ah:: aqui meu marido tem uma lâmpira véia aqui! – aí ele... troco(u) a/ a lâmpira véia pela nova e ela guardo(u) a nova lá e o home(m) saiu com a lâmpira véia... foi embo::ra... sumi::u... aí quando ele chego::(u) não acho::(u) o palácio ma::is não acho::(u) a dona dele ele fico(u) chora::n(d)o crama::n(d)o... crama::n(d)o a vida... aí... ele tinha o/ ele tinha um gato o gato que tinha lá na casa da/ fico(u) lá ele pego(u) o gato e saiu com o gato... aí o gato tava pegan(d)o os rato tu::do... aí o rato falo(u) – ôh:: Joãozin(ho) fala com seu sordado que num pega nós não que nós vão/ vamo/ vamo dá ocê um recurso uai! – aí ele falo(u) com o gato o gato paro(u) de pega(r) eles... aí o rato garro(u)/ veio o bem-te-vi/ veio o bem-te-vi depressa... o bem-te-vi:: pego(u) o rato e saiu... Joãozin(ho)/ Joãozin(ho) fico(u) lá/ fico(u) lá choran(d)o lá sem a casa dele... aí viajo(u) com o ele dia intirim chegava numa a::rv(o)re sentava -- que o rato era pesado -- descansava descansava tornava pega(r) o rato o(u)tra vez e saía... aí fico(u) quase um/ ah:: mais de uns três dia viajan(d)o aí chego(u) lá na casa do home(m) aí sento(u) lá na janela lá e:: o bem-te-vi falo(u) – é/ é aqui que a lâmpira véia tá! – aí o bem-te-vi sento(u) lá em cima da/ da têia lá o rato abriu um buraco lá na/ na parede e entro(u) chego(u) lá roeu a/ a canastra por baixo tiro(u) o a lâmpira tiro(u) a lâmpira veio entrego::(u)/ garro(u) a lâmpira no dente e o passarín(ho) bateu nele o bico e saiu voan(d)o... aí voo(u) o di::a intiri::m aí quando foi de tardinha chego(u) lá entrego(u) pra Joãozin(ho) a lâmpira... aí ele (a)perto(u) o botão da lâmpira ele enxergo(u) o palácio lá que/ que o home(m) com a muié dele... e:: a lâmpira véia aí é:: ... torno(u) (trecho ininteligível) tudo no lugar o(u)tra vez aí ele foi lá e falo(u) com o rei – aqui óh a/ o home(m) que ro(u)bo(u) minha muié aqui e meu palácio! – aí foi no pasto/ é foi/ fez um palácio com um prédio grande engaveto(u) ele de fó::gos bo::mba dinamite e chamo(u) o home(m) pra ir/ entra(r) lá dentro de casa o home(m) foi pra lá menino/ quando o home(m) foi lá menino/ o home(m) fico(u) lá distraído lá ele vorto(u) fecho(u) a porta da/ lá e chego(u) fogo no estopim foi uma tiraria rebento(u) pedaço de home(m) prum lado e por o(u)tro

| CE-11 | | |
|--------------------|---------------------------------|-----------------------|
| Narrativa oral | <i>Corpus coletado em campo</i> | Arquivo de som |
| | | CE-11. |
| Contador | José Antônio Vieira | |
| Duração aproximada | 00:08:00 | |
| Conto | <i>Joãozinho Borraiero</i> | |
| Fonte | Arquivo pessoal do pesquisador | |

CE-11

era a dona que ela era casada aí ela tinha as três fi(lh)a e tinha só um fi(lho) home(m)... ele chamava Joãozinho... aí... a vida dele era (es)quenta(r)/ fica(r) sentado lá no fogão/ o fogo/ o fogo apagava ele ficava lá (es)quentan(d)o a cinza... eles chamava ele Joãozin(ho) Borraiero... aí... elas arrumava... a mãe arrumava as três moça... falava – ôh:: Joãozinho tem uma festa ho::je nós vão pra festa? – ah:: eu num vo(u) nã::o! mi/ eu fico (es)quentan(d)o meu burraio aqui! – aí elas foi... foi pra festa... ficô lá... (as)sistiu a festa até de tarde aí veio embora... falo(u) – ôh:: Joãozinho cê não quis i(r) amanhã tem festa o(u)tra vez nós vamo... – falo(u) – ah pode i(r)!... aí... ele garro(u)/ ele plantava horta... plantava horta grande... aí... tinha três cavalo... Cavalo Mimoso Corta Vento e Acode Com Tempo... aí... ele viu uma voz falo(u) assim – ôh:: Joãozinho cê vai lá na horta panha três foia de co(u)ve dá uma pro seu Cavalo Mimoso uma pro Cavalo Corta Vento e a outra pro... Acode Com Tempo... aí... deu ele/ deu ele/ deu eles as foia... de co(u)ve... aí eles comeu... aí o cavalo Mimoso falo(u) – ôh:: Joãozinho cê tive(r) maior aperto cê grita pro Rei do Cavalo Mimoso que vai vale(r) ocê!... aí o::... o:: Corta Vento falo(u) – ôh:: Joãozinho tive(r) no maior aperto cê grita pro Rei do Cavalo Corta Vento que vem vale(r) ocê! ... aí ôh::/ o:: Cavalo Mimoso/ o Acode Com Tempo falo(u) – ôh:: Joãozinho cê tive(r) no maior aperto cê grita aí pro cavalo Aco/ Acode Com Tempo que vem vale(r) ocê!... aí... elas foi tudo pra festa... aí que... ele chego(u) na porta falo(u) – ôh:: meu Cavalo Mimoso (a)presenta aqui! aí o cavalo veio ... tudo... já arriadin(ho)... aí/ aí -- ele já tinha os terno né?! -- vestiu os terno... pôs sapatin(ho) no pé::... chapéu na cabe::ça... e munto(u) nele e foi embora... aí chego(u) lá na cidade lá... jugo(u) o cavalo pra lá e pra cá e lá na cidade tinha uma moça fi(lh)a do rei... que ela ficava lá no tro::no lá:: em ci::ma... aí quem tirasse o anel do dedo dela casava com ela... aí mui::tos rapaz jugava/ ía lá a cavalo pelejava pelejava num tirava o anel... aí... ele chego(u) muntado no Cavalo Mimo/... Mimoso jugo(u) o cavalo pra lá e pra cá pra lá e pra cá... e torno(u) desce(r) ir embora... veio... prabaixo assim/ pra baixo assim... na carçada da rua veio embora... aí... quando a/ o povo dele/ a mãe dele com as moça chego(u) de tarde falo(u) – ôh:: Joãozinho teve um cavale(i)ro lo(i)ro lá hoje muntado num Cavalo Mimoso parecen(d)o ocê::! – ah:: quem so(u) eu! minha vida é (es)quenta(r) burraio! – ah:: amanhã tem festa outra vez nós vamo? – ah vão ve(r)! – aí elas arrumaram tudo foi embora... aí chego(u)/ chego(u) na porta – ôh:: meu Cavalo Corta Vento (a)presenta aqui todo (ar)readi::n(ho) aí o cavalo (a)presento(u) com uma sela banhada de pra::ta o fre::io... aí ele... já tinha o(u)tro terno deferente vestiu o(u)tro terno carço(u) sapato novo no pé o(u)tro chapéu... e munto(u) e foi embora... aí eles tava lá na porta lá da/ o padre já tinha celebrado a mi::ssa... já tava (a)quele/ (a)quela turma de gente lá oiando... aí ela tava/ falo(u) – envem um cavale(i)ro lá!... aí ele... veio e voo/ e passo(u) lá perto do/ onde é que a moça tava lá no/ no/ lá no trono lá/ jogo(u) o cavalo lá pra lá e pra cá pra lá e pra cá... só balanço(u) o anel do dedo dela só... e::... e::... e desceu o(u)tra vez... assim no baixo assim no chão e foi e::... e::... e:: polícia (trecho ininteligível) atrás dele pega que não pega pega não pega ele veio e foi embora... aí chego(u) na casa dele -- não gastava ele desarria(r) o cavalo não... aí sortava o cavalo com a sela com tudo... cavalo ía embora a sela ficava -- ((risos contador)) aí... chegaram de tarde falo(u) – ôh:: Joãozinho teve um cavale(i)ro lá ho::je a mesma coisa d'ocê balanço(u) o anel da princesa e:: não foi capaz de tira(r) o anel e polícia queria pega(r) ele... e... ele des... desceu assim pro chão e foi/ e veio embora o(u)tra vez...! – ah::... amanhã tem festa o(u)tra vez nós vamo? – ah:: minha vida é (es)quenta(r) borraio! ((risos do contador)) aí elas levanto(u) cedo fizeram comida trocaram de roupa foi embora... aí ele chego(u) na porta – ôh:: meu

Cavalo Acode Com Tempo (a)presenta aqui arriado! aí o cavalo apresento(u) com aquela sela to::da lamian(d)o de o(u)ro... cabeçada tudo di o::(u)ro ele pôs um/ um chapéu bacana/ no pé o(u)tro sapato mais lindro::... e/ e munto(u) nesse cavalo e aquilo que/ que foi/ foi só acudin(d)o com tempo... aí chego(u) lá menino... o povo tava lá na rua oian(d)o/ falo(u) – ênvem o(u)tro cavale(i)ro lá! aí sereno(u) o cavalo pra lá e pra cá pra lá e pra cá foi no anel da/ da princesa e tiro(u) o anel e coloco(u) no dedo dele ((risos do contador)) coloco(u) no bolso... aí... desceu pra baixo quando ele tava quase querem(d)o ir embora polícia junto(u) atrás dele pega que não pega pega não pega pego(u) ele... pego(u) ele e... e... e tiro(u) o anel do bolso dele falo(u) – agora ocê... ocê que tem que casar com a princesa ocê que tiro(u) o anel dela! tiro(u) o anel dela fez o/ o/ chamo(u) o padre/ fez o casamento dele com a princesa... o cavalo o/ veio embora com a sela na cacunda chego(u) com a sela fico(u) lá dentro de casa lá e ele foi pro pasto... aí... a quando a/ quando elas chego(u) di tardi falo(u) – óia! bem nós falo(u) que o cavale(i)ro era Joãozin(ho) ele mesmo caso(u) com a princesa! ((risos do contador))

(aí eu/ eu tava lá nessa festa menino... foi um feste::jo... aí vinha trazem(d)o uma garrafa de vinho pr'ocê um/... um que(i)jo pra Valdinéia... e... um litro de leite pra... pra Vildete... aí chega no caminho topei com... com Varcelino – êh:: dê cá um tiquim desse/ um pedacin(ho) desse queijo? – num pode que é encomenda de Néia! – toquei nele ele fico(u) caminhan(d)o torto... com o pescoço assim do lado assim... aí chego no/ pra diante topei com/ com Tereza de Serafina – ah:: dê cá um cadin desse vinho? – num pode num pode que é encomenda de Valdinei! – dei ela uma golada que ela fico(u) guelê guelê guelê guelê guelê... chega pra diante topei com... e... ah topei com Bastião de Chico Cadeira – ah:: dê cá um gole desse vinho/ num pode que/ desse le(i)te? – num pode que é encomenda de Vildete – ah:: sentei nele uma golada que ele saiu caminhano na manguara cotoc cotoc cotoc cotoc)

| CE-12 | | |
|--------------------|---------------------------------|-----------------------|
| Narrativa oral | <i>Corpus</i> coletado em campo | Arquivo de som |
| | | CE-12. |
| Contador | José Antônio Vieira | |
| Duração aproximada | 00:04:00 | |
| Conto | <i>Moça da figue(i)ra</i> | |
| Fonte | Arquivo pessoal do pesquisador | |

CE-12

é... o rei já era casa::do... aí... quando passou uns tempo ele/ a dona dele/ ele fico(u) viúvo... a rainha fico(u) vi/ morreu e fico(u) viúvo... aí torno(u) casa(r) outra vez/ caso(u)... aí tinha é/ tinha a menina -- tinha uma moçinha/ é/ já grandinha assim! -- aí ele arrumo(u) empre/ emprego/ pra menina toca(r) passarinho... toca(r) passarinho lá na figue(i)ra... e/ e a muié que ele caso(u)/ caso(u) com ela tinha que lava(r) vazi::a... lava(r) ro::(u)pa... arruma(r) ca::sa... faze(r) comi::da... aí... a menina ia lá pro quintale... ficava lá – xô:: passarinho! sai fora da figue(i)ra! – aí os passarinho avoava tu::do... aí ela torno(u)/ ficava o dia inte(i)ro tocan(d)o passarinho... aí teve um dia que a/ a madrastra dela falo(u) – ah:: eu vo(u) mostra(r) essa menina! – mando(u) o/ a/ os empregado lá abri(r) uma/ uma/ uma co/ uma sirpultura lá debaixo do pé da fiGUE(i)ra e levo(u) ela le e enterro(u) ela... enterro(u) ela lá... aí passo(u) uma dia/ quando passo(u) nasceu/ nasceu uma to::(u)ça de capim lá na cova... aí a/ o capi/ o/ o rei arrumo(u) uns/ uns três trabaído(r) pra capina(r) o quintal... aí quando eles passo(u) capinan(d)o lá debaixo do pé de figo que bu/ que passo:: (u) a enxada na/ na moita de capim/ ela canto(u) – capine::(i)ro de meu pai... não me corta meus cabelo... a madrastra me interro(u) pelo figo da figue(i)ra! xô:: passari::nho! – aí.../ o/ o/ os capinado(r)/ os homi falo(u)/ que escuto(u) um voz deferente falo(u) – ah nós vamo da(r) mais uma/ uma enxadada na moita de capim! – torno(u) bate(r) na enxada/ na moita de capim – capine::(i)ro de meu pai... não me corta meus cabelo... a madrastra me interro(u) pelo figo da figue(i)ra! xô:: passari::nho! – aí menino eles correu lá depressa falo(u) com o rei/ falo(u) – óh! nós tão capinan(d)o quintal e... quando nós co/ bateu a enxada numa moita de capim lá... aí nós ouviu uma/ uma voz duma menina cantan(d)o... aí o rei bateu pra lá... aí eles torno(u) bate(r) a enxada lá... ela canto(u) – capine::(i)ro de meu pai... não me corta meus cabelo... a madrastra me interro(u) pelo figo da figue(i)ra! xô:: passari::nho! – aí ele mando(u) os empregado cavaca(r) lá menino... cava/ (ar)ranca(r) a moita de capim e ti/ tira(r) a terra... tiro(u) ela/ ela tava amarili::nha quase morta... aí levo(u) ela lá pra dentro de ca::sa... deu ela um ba::nho... depois levo(u) num médico consurto(u) ela deu ela bastante remédio escondeu ela lá no quarto lá... e fo::i lá na madrastra menino arrumo(u) uma/ uma va/ um chicote de co(u)ro d'anta e dobro::(u) nela bateu na ma/ na muié dele/ até umas hora ((risada do contador))... de(i)xo(u) da(r) calombo... é... aí...

APÊNDICE B – PROPOSTA DE ANÁLISE TÓPICA (SEGMENTAÇÃO, ORGANIZAÇÃO LINEAR E ORGANIZAÇÃO HIERÁRQUICA)

CE-03 - *Os dois menino gêmeo*

CE-04 - *Adão e Diomara na Terra de Era*

CE-05 - *Joãozinho e Maria*

CE-06 - *Joãozinho e Diomara*

CE-11 - *Joãozinho Borraiero*

APÊNDICE C – SEU ANTÔNIO, O CONTADOR

Figura 05 – Seu Antônio cuidando dos animais do terreiro



Figura 05 — Fonte: arquivo pessoal do pesquisador.

Figura 06 – Seu Antônio ouvindo as suas próprias histórias após as gravações



Figura 06 — Fonte: arquivo pessoal do pesquisador

Figura 07 – Seu Antônio tecendo réstias de alho



Figura 07 — Fonte: arquivo pessoal do pesquisador